

GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

MAY

1949

MAI



CONTENTS

MADELEINE HUILLET D'ISTRIA: JEAN PERRÉAL. † HERBERT FRIEDMANN: THE ICONOGRAPHY OF A *MADONNA AND CHILD* BY GIOVANNI BARONZIO, IN THE KRESS COLLECTION, NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON. † FISKE KIMBALL: THE GENESIS OF THE CHÂTEAU NEUF AT VERSAILLES, 1668-1671 (1): THE INITIAL PROJECTS OF LE VAU. † JACQUES MATHEY: UN DESSIN DE FRAGONARD AU MUSÉE DE BESANÇON (DESSINS DE MAÎTRES).

SOMMAIRE

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
NEW YORK — 19 EAST 64 STREET

Fondée en 1859 par **CHARLES BLANC**
FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140 — PARIS

VI SERIES — VOL. XXXV — 987TH MONTHLY ISSUE

VI^e PÉRIODE — TOME XXXV — 987^e LIVRAISON MENSUELLE

NINETY-FIRST YEAR

QUATRE-VINGT-ONZIÈME ANNÉE

Price of this issue \$1.50

Prix de ce numéro: 450 francs

COUNCIL OF THE GAZETTE DES BEAUX-ARTS CONSEIL DE DIRECTION

DR. JUAN CARLOS AHUMADA, President of the Society of Friends of the Museum of Buenos Aires;
 JEAN ALAZARD, Directeur, Musée des Beaux-Arts, Alger;
 LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
 ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;
 BERNARD BERENSON;
 THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
 J. PUIG I CADAFAALCH, Professor, Barcelona University, Barcelona;
 F. J. SANCHEZ CANTON, Director, Prado Museum, Madrid;
 JULIEN CAIN, Director of French Libraries, General Administrator, Bibliothèque Nationale, Paris;
 FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
 SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
 W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
 WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
 EMILE DACIER, General Inspector of French Libraries;
 WILLIAM B. DINSMOOR, Professor & Executive Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
 GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
 MRS. ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, President, Society of Friends of Art, Buenos Aires;
 DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
 EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
 HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
 MAX J. FRIEDLAENDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
 PAUL GANZ, Professor, Basle University, Switzerland;
 AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
 BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
 GUSTAV GLUCK, Former Director of the Museum of Fine Arts of Vienna, Austria;
 BELLE DA COSTA GREENE, Former Director of The Pierpont Morgan Library, New York;
 PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
 FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
 SIR ERIC MAC LAGAN, Former Director of the Victoria and Albert Museum, London;
 JACQUES MARITAIN, Professor, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
 EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
 B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
 C. R. MORLEY, Professor, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
 DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
 CHARLES PICARD, Professor, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris;
 LEO VAN PUYVELDE, Honorary Director of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium;
 DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
 JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
 M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
 PAUL J. SACHS, Professor, Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge;
 REYNALDO DOS SANTOS, President of the Academy of Fine Arts of Portugal;
 FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
 W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
 JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
 ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm;
 SIR ROBERT WITT, President of the National Art Collections' Fund, London.

GEORGES WILDENSTEIN, Editor and Publisher;
 ASSIA R. VISSON, Managing Editor and Secretary to the Council;
 MIRIAM PEREIRE, Circulation Manager.



JEAN PERRÉAL

A LA fin du Moyen Age la peinture française semble avoir interrompu son essor ; du moins, il était devenu courant de le dire. Mais c'est seulement une opinion qui masque en réalité une connaissance très insuffisante de notre école de ce temps ; de sa production, ce qui subsiste est, en effet, resté presque entièrement anonyme, et si nous savons, par des documents d'archives, les noms et l'activité de nos peintres, l'œuvre d'aucun d'eux n'a pu être reconstituée avec certitude.

D'autre part, cette période d'environ cinquante années — qui va de Fouquet, mort en 1480, à l'emprise de la Renaissance italienne, qui ne fut profonde en peinture qu'à partir de 1530 — paraissait être essentiellement transitoire entre deux styles et entre deux grandes époques, et ne présenter comme telle qu'un intérêt secondaire. On y voyait théoriquement le déclin de notre art du Moyen Age, et plutôt que d'y supposer une école française originale et créatrice, on cherchait à y mettre en évidence la domination italienne naissante, jointe à une influence flamande qui persistait. Les œuvres qui nous sont parvenues étant anonymes, celles qui accusent un apport étranger furent considérées comme représentatives de l'art de notre pays au même titre que d'autres, bien françaises. Ainsi la ligne principale du développement de notre peinture se perdit.

Un problème s'ajoutait à cette confusion. L'école française avait produit un grand peintre, Jean Perréal dit Jean de Paris, dont la vie et l'activité correspondent exactement à cette période puisqu'il est mentionné dans les textes entre 1483 (ou 1485) et 1530.¹ Sa réputation dépassa nos frontières et s'étendit en Italie, dans les Flandres, en Angleterre, en Allemagne. Mais, en dépit des nombreuses recherches entreprises depuis cent ans, aucune peinture de cet artiste ne semblait subsister.

Les premiers historiens de Perréal² s'attachèrent d'abord à reconstituer sa vie à l'aide de textes d'archives, heureusement nombreux, qui nous en donnent maints détails. Nous ignorons encore le lieu et la date de sa naissance, mais nous savons qu'il mourut à Paris en 1530, fort âgé. Sa résidence principale fut Lyon. Il est surtout connu pour avoir été successivement au service de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier comme peintre en titre et valet de chambre. Mais son activité fut très variée. Il a été un de ces grands esprits de la Renaissance, comparable à Léonard de Vinci, aussi savant qu'artiste, tour à tour peintre, architecte, décorateur, organisateur des "entrées" des grands personnages, poète en ces occasions, car il inventait quelques belles histoires "et mystères avec poëterie et versification"; en outre, on l'a découvert récemment,³ auteur d'un important ouvrage poétique d'un genre nouveau, qui eut une certaine célébrité, la *Complainte de Nature à l'Alchimiste Errant*, où il montrait une grande culture scientifique. Il a dit dans une lettre avoir étudié les mathématiques; l'alchimiste Cornélius Agrippa faisait grand état de son savoir; Jean Lemaire a vanté ses dons littéraires. Quand Louis XII l'envoya à Londres auprès de la princesse Mary Tudor, sa fiancée, il fut considéré comme un véritable ambassadeur. Toutefois, cet homme aux aptitudes diverses était avant tout architecte et peintre. En tant qu'architecte, il

1. Un Jean de Paris est mentionné à Lyon en 1483. Mais il n'est pas prouvé qu'il s'agisse de Perréal; l'artiste n'y est désigné sous son vrai nom qu'en 1485.

2. PERICAUD en 1858, RENOUVIER en 1861, ROLLE en 1861, DUFAY en 1864, ETIENNE CHARVET en 1874, P. MOREAU en 1889.

3. Voir: A. VERNET, *Jean Perréal, Poète et Alchimiste*, "La Complainte de Nature à l'Alchimiste Errant," "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance," 1943, pp. 238, 242.

fut au service de la ville de Lyon pour de multiples travaux, fortifications, ponts, hôpitaux, et fit fonction d'expert supérieur à qui on demandait des conseils et des contrôles; il entreprit de construire pour Marguerite d'Autriche le grandiose cité funéraire de Brou; et, à sa mort encore, il dirigeait les réparations d'un château royal. Comme peintre, il dut une grande renommée à son talent de portraitiste. Ses contemporains le tenaient pour "un excellent peintre qui pourtrait moult bien." Pour ses débuts à la Cour, en 1496, Charles VIII l'envoya en Allemagne



FIG. 1. — MICHEL COLOMBE et GUILLAUME REGNAULT, D'après JEAN PERRÉAL. — Tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix. — Cathédrale de Nantes. Photo. Éditions ALBERT MORANCÉ (J. ROUSSEL, *La Sculpture Française*).

peindre une femme célèbre pour sa beauté; Louis XII le jugeait inégalable, par comparaison même avec les grands peintres de la Renaissance italienne. Au cours d'une de ses campagnes d'Italie, il écrivit au régent du royaume de lui envoyer "des portraicts par Jean de Paris . . . pour monstrier aux dames de par de çà [il s'agit des dames d'Italie], car il n'y en a point de pareils."⁴

Que l'œuvre d'un tel peintre ait disparu sans laisser de traces avait paru difficilement admissible. C'est pourquoi, à la fin du siècle dernier, deux grands

4. Lettre publiée par R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, "Revue de l'Art," 1886.

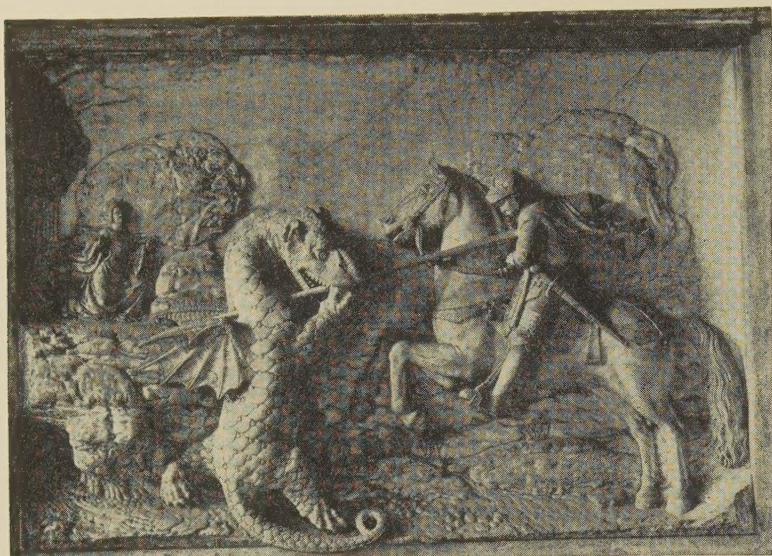


FIG. 2. — MICHEL COLOMBE. — Saint George Combattant le Dragon, bas-relief provenant de la chapelle de Gaillon. — Louvre, Paris. Phot. Giraudon.

biographes de Perréal, Bancel et de Maulde la Clavière, émirent des hypothèses.⁵ Bancel crut pouvoir lui attribuer un tableau de la fin du XVe siècle parce que ses initiales, "J.P.," y figuraient, attribution qui fut vite abandonnée. De Maulde, dont l'étude biographique reste la meilleure (elle date de 1896), a cherché la main de Perréal successivement dans les plus belles peintures françaises de l'époque.

En 1902, une hypothèse, qui a réuni beaucoup de suffrages, a stabilisé la controverse; elle a proposé l'identification de Perréal avec le Maître de Moulins, nom donné à l'auteur présumé d'un groupe de tableaux rassemblés par voie de comparaison autour du célèbre triptyque de la cathédrale de cette ville et qui comprend presque toutes les plus belles œuvres françaises de la fin du XVe siècle. Le savant belge Hulin de Loo qui la formula le premier en s'aidant de remarques faites par de Maulde et Camille Benoist sur les peintures de ce groupe, fut sévèrement critiqué par Paul Vitry pour sa hardiesse.⁶ Néanmoins, cette hypothèse fut retenue; mais non sans réserves. Elle a fortement influencé les jugements portés sur la peinture française de ce temps. En attribuant à J. Perréal des œuvres d'inspiration très diverses, elle a fait d'un des meilleurs représentants de notre peinture un artiste aux tendances éclectiques, imitant tantôt les Flamands tantôt les Italiens; elle a ainsi renforcé la croyance au déclin de la puissance créatrice de notre école. Elle sera critiquée en détail au cours de cette étude. Mais on peut dès maintenant souligner que les tableaux à sujet religieux du Maître de Moulins ne correspondent pas au talent particulier de Perréal, portraitiste et crayonneur.

Dans les recherches ultérieures, il y a lieu de citer: MM. Audin et Vial, qui, en 1919, ont donné, dans un Dictionnaire, un article biographique sur Perréal, très complet et à jour; Gustave Lebel, qui, en 1939, a rappelé des textes d'archives

5. J. BANCEL, dans: *Jean Perréal dit Jean de Paris*, Paris, 1885, publie presque toutes les lettres connues de Perréal; R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, *Jean Perréal dit Jean de Paris*, Paris, 1896.

6. GEORGES HULIN DE LOO, *Préface du Catalogue Critique de l'Exposition de Bruges*, Gand, 1902, pp. 49 à 56; PAUL VITRY, *De Quelques Travaux Récents Relatifs à la Peinture Française du XVe Siècle*, Paris, 1904, pp. 20 à 25.

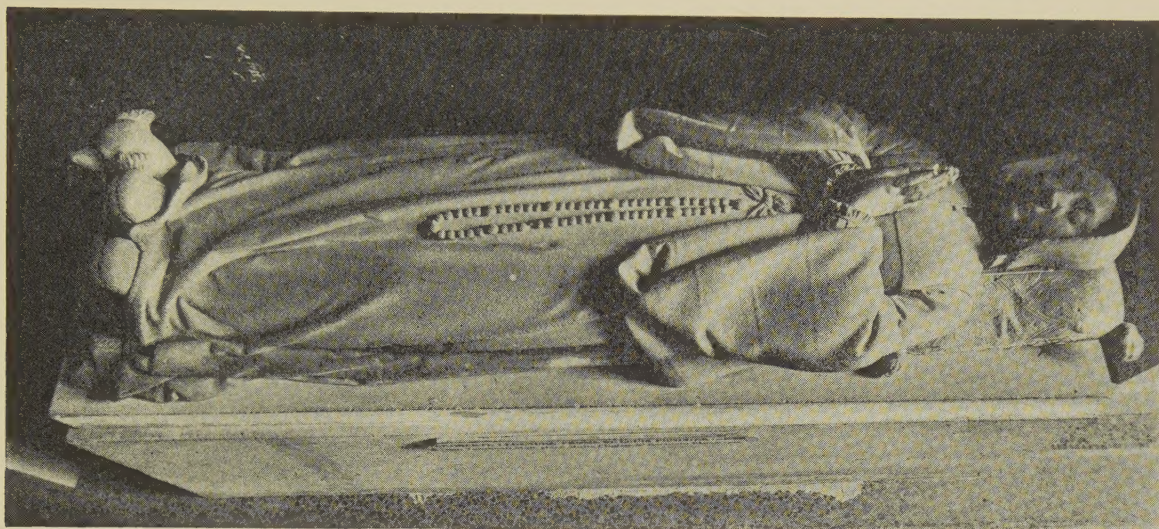


FIG. 3. — GUILLAUME REGNAULT. — Roberte Legendre, Tombeau de Louis de Poncher. — Louvre, Paris. Phot. Giraudon.

déjà connus; M. Jacques Dupont, qui, en 1946, a proposé l'attribution d'un portrait, qui sera discutée plus loin.⁷

* * *

On s'accordait presque à croire le problème insoluble par manque d'éléments pouvant servir de base aux recherches. Il en subsiste cependant. Dans une thèse que j'ai soutenue en Sorbonne en juin 1948, je me suis attachée à le démontrer, et j'ai pu établir un point de départ fondé sur des données historiques certaines. Elle m'a permis de retrouver la main et l'école de Jean Perréal dans la masse anonyme des œuvres françaises du temps. La personnalité

7. M. AUDIN et E. VIAL, *Dictionnaire des Artistes et Ouvriers d'Art de France; le Lyonnais*, tome II, pp. 100, 103, rapportent tous les documents sur Perréal mentionnés par les biographies antérieures, et donnent quelques renseignements complémentaires; GUSTAVE LEBEL, dans: "Bulletin de la Société des Antiquaires de France," 1939, pp. 146, 147; JACQUES DUPONT, *Un Portrait de Louis XII attribué à Jean Perréal*, dans "The Burlington Magazine," Sept., 1947.



FIG. 4. — MICHEL COLOMBE. — La Princesse. — Saint George, de Gaillon (détail). — Louvre, Paris. Phot. Archives Photographiques.

d'artiste ainsi reconstituée est bien telle que les textes nous la faisaient présumer, celle d'un portraitiste crayonneur, spirituel et vigoureux — bien différent de Jean Clouet — et dont la renommée fut immense. Le rayonnement de son art m'a permis, en effet, de résoudre des problèmes de l'histoire de la peinture de cette époque. En France, il nous révèle l'origine du style des *Corneille de Lyon*; c'est Perréal, qui résidait principalement à Lyon, qui fut leur chef d'école. A l'étranger, il explique la forte influence française que subit Holbein dans sa jeunesse de la part de nos crayonneurs; je montrerai dans un prochain article que c'est Perréal, et non Jean Clouet, qui transforma Holbein dans la technique du portrait aux trois crayons au cours de son voyage en France de 1524, et qu'Holbein n'a su construire fortement une tête et lui donner cette stabilité puissante qui nous paraît



FIG. 5. — GUILLAUME REGNAULT. — Roberte Legendre (détail). — Louvre, Paris.
Phot. Giraudon.

caractéristique de son art, qu'après avoir connu les portraits de Perréal ou de ses élèves lyonnais. La personnalité de Perréal rend son prestige à notre école de peinture de la fin du Moyen Age. Elle prouve le développement continu de l'art français en pleine Renaissance.

Ce premier article sera consacré à la constitution de la base de départ; pour ce problème initial, je reproduirai l'argumentation de ma thèse.

A défaut de peintures, il subsiste un important témoignage de l'art de Perréal dans le tombeau de François II et Marguerite de Foix, duc et duchesse de Bretagne, de la cathédrale de Nantes, que leur fille, la reine Anne de Bretagne, fit exécuter. On sait qu'elle en demanda les "patrons" à Perréal, et que Michel Colombe, aidé principalement par son neveu,



FIG. 6. — Attribué à l'atelier de Michel Colombe. — Les Gisants et les Anges, Le Tombeau des Enfants de Charles VIII. — Cathédrale de Tours (détail). Phot. Giraudon.

Guillaume Regnault, le sculpta de 1502 à 1506.⁸ C'est un monument oblong, surmonté des statues couchées de François II et Marguerite de Foix (Fig. 1). Il est coupé en deux étages, comportant en haut, dans des arcatures, les douze Apôtres, Saint Charlemagne et Saint Louis patrons de France, Saint François et Sainte Marguerite, patrons des défunts; en bas, des médaillons contenant des pleureurs. Quatre statues, quatre femmes représentant les Vertus de *Justice*, de *Tempérance*, de *Force* et de *Prudence*, se dressent, détachées, aux angles du tombeau. Perréal en surveilla l'exécution, ce qui autorise à croire à la conformité du monument aux patrons originaux. Malgré cette précision rapportée par les textes,⁹ ce tombeau est habituellement classé dans l'œuvre de l'exécutant, Michel Colombe, de sorte que la part du créateur, Perréal, y passait assez inaperçue. Dans quelle mesure a-t-elle subsisté à travers les transpositions de la main du sculpteur? Pour l'apprécier, j'ai recherché, dans le style du tombeau, par des comparaisons successives, tout ce qui n'appartient pas en propre à l'art habituel de Michel Colombe et de ses aides dans leurs autres œuvres. Ces comparaisons n'ont point porté sur la décoration du tombeau (œuvre de deux sculpteurs italiens —

8. Perréal dit avoir fait les patrons de ce tombeau dans une lettre de 1511, publiée par BENJAMIN FILLON, *Documents Relatifs aux Oeuvres de Michel Colombe*, 1865; Michel Colombe mentionne dans une lettre du 3 décembre 1511, l'avoir exécuté avec l'aide de son neveu Guillaume Regnault "qui l'a servi et aidé l'espace de quarante ans environ."

9. Dans la même lettre de 1511 publiée par BENJAMIN FILLON, *Op. cit.*, Perréal insiste sur le rôle de direction qu'il eut dans l'exécution du tombeau de Nantes: "Lequel patron ai-je faite juste . . . j'ay esté toujours quand on la faisait [la sépulture] ou le plus de temps."



FIG. 7. — Attribué à l'atelier de Michel Colombe. — Deux Anges, Le Tombeau des Enfants de Charles VIII (détail). — Cathédrale de Tours. Phot. Giraudon.

l'un étant, croit-on, Jérôme de Fiesole—qui importaient alors en France le décor Renaissance, et qui durent le faire accepter à Perréal), mais sur les personnages, où Colombe pouvait être tenté de revenir à ses interprétations habituelles de la figure humaine, des attitudes et des draperies. Et parmi les personnages, elle a porté essentiellement sur les quatre Vertus d'angle et les angelots agenouillés auprès des défunts, qui furent certainement une libre création de Perréal. Pour les effigies gisantes de François II et de la duchesse, morts depuis longtemps, et qu'il n'avait pas connus, il n'a pu que reproduire des portraits faits par d'autres artistes; quant aux personnages qui décorent le cénotaphe, apôtres et saints, il les a, pour la plupart, représentés conformément à des modèles courants.

Dans les sculptures de l'école de Colombe, le tombeau de Nantes excepté, les visages de femmes, d'enfants et d'anges ont des joues pleines et rondes, au modelé lisse. Leur type, dont la douceur assez uniforme a été bien souvent décrite comme caractéristique de l'époque de la "détente," ressort du groupement des œuvres du maître et de son école, tel qu'il a été proposé par Paul Vitry: c'est celui de la princesse du *Saint George Terrassant le Dragon*, de Gaillon (Figs. 2 et 4) — la seule sculpture authentique de Colombe avec le tombeau de Nantes et une médaille de Louis XII—; d'une *Sainte Catherine* et de la *Vierge de la Carte* qui sont les productions de son atelier les plus certaines; de la statue funéraire de *Roberte Legendre* (Figs. 3 et 5), sculptée par son neveu et aide principal, Guillaume Regnault; des anges et des petits princes du tombeau des enfants de Charles VIII, à Tours, attribués à ce même artiste, ou à d'autres aides du maître (Fig. 6).

Ces quelques œuvres ont été choisies comme étant les plus représentatives de l'art de Colombe, conformément aux conclusions de Paul Vitry. En voici, pour chacune d'elles, un bref rappel des raisons.

Bien qu'on n'ait aucune preuve que le projet du *Saint George* de Gaillon ait été dessiné par Michel Colombe, les analyses de Paul Vitry tendent à le faire admettre, ou tout au moins à y reconnaître suffisamment son style personnel.¹⁰ Ce bas-relief avait été commandé par le Cardinal d'Amboise pour l'autel du Château de Gaillon, où il reçut un encadrement d'un art tout différent, dû à l'Italien Jérôme



FIG. 8. — MICHEL COLOMBE et GUILLAUME REGNAULT, d'après JEAN PERRÉAL. — Les Trois Anges, Tombeau de François II de Bretagne (détail). — Cathédrale de Nantes. (D'après le moulage du Trocadéro) Photo. Archives Photographiques.

Pacherot; et le bloc de marbre où il fut taillé avait été envoyé isolément à Michel Colombe, à Tours. La composition ne pouvait être très originale, car un sujet aussi classique demandait la répétition de formules habituelles, et on y décèle quelques emprunts aux nombreuses représentations de cette scène que produisaient les écoles françaises ou étrangères du temps. Mais elle a été transposée selon le génie de l'auteur; et le calme qui en émane, comme aussi certains détails (type

10. Voir PAUL VITRY, *Michel Colombe et la Sculpture Française de son Temps*, Paris, Librairie Centrale des Arts, 1901, pp. 361, 362 et 380 à 382.



FIG. 9. — MICHEL COLOMBE et GUILLAUME REGNAULT, D'après JEAN PERRÉAL. — Les Quatre Vertus de Justice, Force, Tempérance et Prudence, Tombeau de François II de Bretagne (détail). — Cathédrale de Nantes (D'après le moulage du Trocadéro) (Phot. Edit. ALBERT MORANCÉ).

de la princesse et plis de ses vêtements) sont bien particuliers à l'école de Touraine; ce qui constitue, toujours selon Paul Vitry, le meilleur critère pour déceler l'art de Colombe.

La *Sainte Catherine* et la *Vierge de la Carte* sont les seules sculptures d'atelier que Paul Vitry considère comme véritablement caractéristiques du style de Colombe lui-même, à la fois parce qu'elles se rattachent à l'époque de la maturité de son art, et parce qu'elles conservent le visage rond et candide au petit nez retroussé, cher à l'école de Tours depuis Fouquet;¹¹ elles sont préférables à ce point de vue à la *Vierge* bien connue d'Olivet, qui, plus idéalisée, lui paraît appartenir à une période ultérieure et plus évoluée de l'école de Colombe.

Quant aux deux œuvres d'élèves, la statue de *Roberte Legendre*, dont l'exécution par G. Regnault est certifiée par les textes, les gisants et les anges du tombeau des enfants de Charles VIII, que P. Vitry attribue à Regnault ou à l'atelier de Colombe

11. Voir PAUL VITRY, *Op. cit.*, p. 420, reproduction de la *Ste Catherine* et description; pp. 424 et 425, reproduction de la *Vierge de la Carte* et description.

pour des motifs très convaincants,¹² elles sont bien dans la tradition de Touraine, en particulier les anges, exagérément joufflus comme ceux de Fouquet.

Donc, s'il est impossible d'affirmer par les textes que les compositions de toutes ces sculptures ont été créées par Colombe et Regnault eux-mêmes, il est, malgré cela, certain qu'elles sont bien tourangelles, et qu'elles caractérisent leur art.

Cette localisation est une base suffisante pour différencier le style homogène de ce groupe d'avec celui du Lyonnais Perréal.

Si l'on revient maintenant aux personnages du tombeau de Nantes, on remarque d'abord un désir de varier les physionomies; celles des quatre *Vertus* sont très différentes, ce qui est significatif du talent de portraitiste de Perréal. En outre, la conformation des visages montre des recherches de style inconnues de Colombe. Les quatre *Vertus* (Fig. 9) et la duchesse gisante (Fig. 10) ont des masques fermes, où apparaît l'ossature du front, des tempes, des méplats des pommettes, et du menton, où, en revanche, la chair des joues a perdu son gonflement souple. Mais c'est chez les anges, plus ou moins figures d'invention, que la divergence des styles est la plus évidente. Les anges de Nantes, beaux par la structure puissante de leur front, sévères, à peine juvéniles en raison de leurs joues maigres, sont très éloignés du type enfantin rond, charnu et tendre de l'école de Colombe, tel que nous le révèlent les anges et les petits princes fils de Charles VIII, du tombeau de Tours (Fig. 8 et Figs. 6 et 7). Perréal, pour faire ressortir l'ossature, diminuait le volume des chairs et, en particulier, des joues.

Les différences des deux styles, qui vont jusqu'à l'opposition, expliqueraient peut-être le fait que Perréal ait engagé "au mois,"¹³ dans une subordination étroite, le grand Michel Colombe. Hors de sa surveillance, le sculpteur eût inmanquablement transformé les physionomies individualisées des patrons originaux, selon l'idéal gracieux mais impersonnel de beauté féminine de l'école tourangelles du temps. Indiscutablement, Perréal appartenait à une autre école.

La tête de François II, gisant du tombeau de



FIG. 9A. — La Vertu de Justice du Tombeau de Nantes (voir aussi FIG. 9).

12. Un document découvert par L. DE GRANDMAISON a prouvé que les gisants du tombeau de *Louis de Poncher* et de sa femme *Roberte Legendre* furent commandés en 1523 à Guillaume Regnault associé avec Guillaume Chaleveau. Voir PAUL VITRY, *Op. cit.*, pp. 415, 446-447; et même ouvrage, en particulier, pp. 442 et sq., les raisons d'attribuer les gisants et les anges du tombeau des enfants de Charles VIII à Guillaume Regnault ou à l'atelier de Colombe, le soubassement étant italien.

13. Voir PAUL VITRY, *Op. cit.*, pp. 354 et 355; Michel Colombe "besognait au mois," lorsqu'il sculpta le tombeau de Nantes.



FIG. 10. — MICHEL COLOMBE et GUILLAUME REGNAULT, d'après JEAN PERRÉAL. — Les Gisants, Tombeau de François II et Marguerite de Foix, duc et duchesse de Bretagne (détail). — Cathédrale de Nantes (D'après le moulage du Trocadéro). (Phot. Edit. ALBERT MORANCÉ).

Nantes (Fig. 10), permet de renforcer ces remarques sur la construction de la face chez Perréal (bien que les deux gisants soient plus idéalisés, ce qui s'explique fort bien par la transposition, signalée plus haut, de portraits antérieurs). On ne peut efficacement l'opposer au *Louis XII* de la médaille de Colombe, qui est faite d'après nature, et dont on ne sait même pas si le dessin original a été donné par Colombe lui-même.¹⁴ D'ailleurs, toute comparaison portant sur des visages d'homme aurait moins d'intérêt. Paul Vitry reconnaît que l'école de Colombe n'a pas créé un type masculin aussi caractéristique et facilement définissable que son type féminin.¹⁵

Les plis des vêtements de Michel Colombe sont gros et mous; on les dit "laineux." Ceux des personnages du tombeau de Nantes sont rendus différemment par des lignes plus longues et droites avec, çà et là, d'élégantes et souples brisures.

14. Voir PAUL VITRY, *Op. cit.*, pp. 376, 378.

15. *Ibid.*, p. 447.

On le voit bien en comparant les plis arrondis des robes de la princesse du *Saint George* et de *Roberte Legendre* (Fig. 4 et Figs. 3 et 5), avec les plis plus effilés des manteaux de *François II* et de *Marguerite de Foix* (Figs. 1 et 10) ; les plis gracieux et minces des robes des anges de Nantes avec ceux plus lourds des robes des anges de Tours (Fig. 8 et Figs. 6 et 7). Les vêtements des quatre *Vertus* de Perréal se froissent avec une finesse qui n'est point de l'école de Touraine (Fig. 9A).

Enfin, il y a, dans la tenue de ces *Vertus*, une dignité, une stabilité parfaite que l'on ne retrouve pas, à ce degré, dans la seule autre sculpture authentique de



FIG. 11. — Médailles de Louis XII et d'Anne de Bretagne, 1499. — Bibliothèque Nationale, Paris. Phot. Giraudon.

Colombe, le bas-relief de Gaillon, où l'attitude de la princesse est sans grandeur, où la composition de la scène est, aussi, assez faible.

Ainsi, l'art de Perréal se dégage suffisamment du tombeau de Nantes pour constituer un premier élément de base important.

* * *

Il subsiste un autre témoignage certain de l'art de Perréal, mais qui n'avait pas encore été remarqué par ses biographes. Les textes racontent¹⁶ que lorsqu'Anne de Bretagne mourut, en 1514, Perréal, qui était son peintre en titre, moula son

¹⁶ Voir *Relation des Funérailles de la Reine Anne de Bretagne rédigée par son roi d'armes, Pierre Chocque, dit Bretagne*, publiée par L. MERLET et MAX DE GOMBERT, Paris, Aubry, p. 72 ; mais les miniatures des nombreux exemplaires de ce manuscrit sont mauvaises.

visage, puis, fit une effigie peinte de la reine qui accompagna le cercueil au cours des funérailles. Un manuscrit du temps, le *Trépas de l'Hermine Regrettée* (Collection Dutuit, Musée du Petit Palais, Paris), contient de bonnes miniatures représentant ces funérailles, où le mannequin est reproduit. On y voit l'arrivée du corps d'Anne de Bretagne à Notre-Dame de Paris, sa réception sous le porche par Jean de Luxembourg, qui bénit la "remembrance [image], faite près du vif après la face" de la reine, par Jean Perréal. C'est seulement dans un prochain article que je montrerai comment ce mannequin et ces miniatures peuvent être utilisés.

Nous possédons, en outre, trois petits croquis, que deux biographes de Perréal, Renouvier et de Maulde la Clavière ont publié il y a cinquante ans, mais reproduits imparfaitement, en gravures et non en photographies, de sorte qu'on n'avait pas su tirer d'eux tous les éléments qu'ils sont susceptibles d'apporter. En tant



FIG. 12. — La Grammaire, Fresque des Arts Libéraux (détail). — Cathédrale du Puy.
Phot. Bulloz.

qu'architecte et organisateur d'entrées, Perréal fit d'importants travaux pour la ville de Lyon, et la comptabilité qu'il en tint existe encore dans les archives. On y a retrouvé, sur deux feuillets, des dessins très rudimentaires, simples griffonnages de la plume d'un homme distrait, qu'il a dû s'amuser à tracer au cours de ses vérifications ou de séances de délibérations. Le plus ancien qui représente une botte, est au revers du compte de l'entrée de la reine Anne de Bretagne à Lyon en 1494, dont Perréal avait été l'organisateur en chef. Le texte étant entièrement écrit de sa main,¹⁷

le dessin ne peut être que de lui, l'encre est d'ailleurs la même. Il y en a deux

17. Voir ROLLE, dans: "Archives de l'Art français," 2^e série, Tome I, année 1861, p. 52: "Le compte de Jehan de Paris, touchant les fainctes de l'entrée de la reine est écrit de sa main en entier; au verso du dernier feuillet (le 16^e) le Maître a dessiné à la plume une jambe de cavalier chaussée de sa botte." Rég. cc. 527, pièce n^o 7, f^o 16 v^o, Bibliothèque de la Ville de Lyon.



FIG. 13. — JEAN PERRÉAL. — Croquis dans les Comptes de l'Entrée de la Reine Anne de Bretagne, 1499. — Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier. Phot. Virenque.

autres, deux têtes (Fig. 13), dans le compte d'une seconde entrée d'Anne de Bretagne dans la ville, en 1499, qu'il avait également organisée.¹⁸ Entre temps sa célébrité s'était confirmée; en 1496, il était devenu peintre en titre du roi et, cette fois, soit qu'il ait eu des secrétaires, soit qu'il ait groupé des factures de commandes, les feuillets montrent des écritures et des signatures diverses. Mais il les a nécessairement vérifiés et tenus en main, et l'on doit écarter une attribution de ces croquis à l'un de ses collaborateurs, tant il est peu vraisemblable qu'aucun d'eux ait osé griffonner des dessins sur des documents officiels destinés à la ville. Lui seul pouvait se le permettre, et cela s'accorde, d'ailleurs, avec l'indépendance bien connue de son caractère. Les deux têtes sont, comme la botte du compte précédent, tracées au verso d'un feuillet. On ne peut les suspecter d'avoir été exécutées à une époque ultérieure, car la tête d'homme est

coiffée d'un chapeau qui ne fut porté que sous Charles VIII et Louis XII. On n'en aperçoit que le bord, mais sa forme enfonçante et son côté anguleux ne laissent aucun doute, lorsqu'on le compare aux meilleurs spécimens du temps.¹⁹ Il ne peut être confondu avec aucune autre coiffure masculine.

On peut, enfin, faire état de deux médailles dont les effigies auraient été des-

18. Le compte de 1499 n'est pas resté à Lyon. Il fait partie de 34 manuscrits distraits des collections lyonnaises et attribués à la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier, ms. H. 97, vol. 31 de GUICHENON, p. 95.

19. Comparer ce chapeau, en particulier, à celui du crayon du comte de Ligny (Musée Condé, Chantilly) qui sera reproduit dans un prochain article.

sinées par Perréal, au dire de tous ses biographes. Elles furent exécutées à Lyon à l'occasion "d'entrées" royales dont il avait été l'organisateur en chef, et l'on s'accorde à penser qu'il a fourni le dessin de leurs portraits, parce qu'il avait établi lui-même tout le détail de ces fêtes, depuis les "histoires et mystères," jusqu'au règlement des comptes. (On sait seulement que, dans les deux cas, Nicolas Leclerc avait été le modelleur, et Louis, puis Jean le Père, les exécutants). La plus ancienne fut faite en 1494 pour l'entrée d'Anne de Bretagne qu'elle représente avec son premier mari, Charles VIII. Frappée comme une pièce de monnaie — il y en eut cent offertes à la reine dans une coupe en or tenue par un lion d'or —²⁰ elle ne présente pas beaucoup d'intérêt, et on ne peut guère y étudier un style. La seconde (Fig. 11) qui date de 1499, où l'on voit Anne de Bretagne avec son second mari Louis XII, fondue à la manière des médailles de la Renaissance, est très belle et peut seule être considérée comme un document artistique. En outre elle fut exécutée à une époque où Perréal était peintre en titre du roi, donc en droit de faire son portrait et de l'utiliser dans un ouvrage officiel, ce qui n'est pas le cas pour la médaille de 1494, dont les effigies peuvent, par conséquent, reproduire des modèles dus à un peintre en titre antérieur.

Ainsi se trouve constitué un groupe de base pour la recherche de l'œuvre de Perréal. L'adjonction au tombeau de Nantes et à l'effigie funéraire d'Anne de Bretagne, de la médaille et des croquis qui n'ont, pour l'instant, qu'une valeur de probabilité, comporte une part d'induction qui devra être vérifiée ultérieurement. Mais elle a l'avantage d'élargir le champ des recherches et les possibilités de contrôle. La médaille donne une formule du portrait, et une interprétation des visages d'Anne de Bretagne et de Louis XII, dont Perréal était le peintre en titre. Les croquis révèlent quelques éléments de la vision personnelle de l'artiste dans la composition du portrait, et aussi quelques-unes de ses habitudes graphiques, à demi inconscientes. Ces habitudes de la main, où l'individu se trahit comme dans une écriture, qui subsistent malgré les années et à travers l'évolution du style, permettront de vérifier les rapprochements purement esthétiques.

Retrouver l'œuvre peinte de Perréal sans posséder aucun exemplaire de sa facture picturale, avait paru difficile. On a préféré avoir recours à un groupe de peintures déjà constitué, et trouver des raisons pour le lui attribuer. C'est ainsi qu'a pris corps l'hypothèse qui l'identifie avec le Maître de Moulins.

Mais pour rester objectif, il convient de rechercher d'abord une première peinture, présentant une parenté certaine avec les œuvres du groupe de base.

20. On sait que Perréal donna les dessins de la coupe et du lion d'or. Pour les circonstances de l'exécution des deux médailles, voir: CHARVET, *Jean Perréal, Clément Trie et Edouard Grand*, Lyon, 1874, p. 37.

Ce groupe, ainsi élargi par l'adjonction d'une œuvre peinte, permettra des comparaisons de facture et de style avec d'autres peintures ou dessins. Le risque de s'égarer sera faible, chaque nouvelle attribution devant être constamment soumise au contrôle parallèle des autres œuvres du groupe de base. On verra que, parmi les peintures et dessins qui seront ainsi rassemblés pour des parentés de style, certains apporteront des arguments historiques supplémentaires correspondant à l'activité de Perréal.



FIG. 14. — Fresque des Arts Libéraux. — Cathédrale du Puy. Phot. Bulloz.

J'ai cherché à établir la concordance d'arguments provenant de sources très diverses. Chaque science a son genre de preuves. En histoire de l'art, la démonstration ne peut être qu'une argumentation convaincante, en raison de la subjectivité qui subsiste dans toute appréciation esthétique. C'est pourquoi il fallait diversifier et combiner les méthodes.

* * *

La première peinture que j'ai rattachée au groupe de base, est une fresque qui fut découverte sous un badigeon, sur les murs de l'ancienne librairie capitulaire de la cathédrale du Puy, au milieu du siècle dernier. On sait qu'elle fut commandée par le chanoine Odin qui mourut en 1502, et on la date des environs

de 1500.²¹ Elle représente les *Arts Libéraux* (Fig. 14) sous l'aspect de Muses richement vêtues, assises sur d'élégantes chaises à hauts dossiers; chacune d'elle est assistée d'un disciple, personnage célèbre de l'Antiquité ou de la Bible, qui immortalisa son art. Les Muses ont leur nom inscrit au-dessus de leur tête, les disciples l'ont à leurs pieds; et au bas de chaque groupe, on voit une banderole portant quelques mots latins en rapport avec ses attributions.

Ordinairement, ces Muses sont au nombre de sept, dans la présentation habituelle au Moyen Age. Au Puy, on n'en voit plus que quatre: le *Grammaire*, la



FIG. 15. — La Grammaire et Priscien (Erasmus), Fresque des Arts Libéraux (détail). — Cathédrale du Puy. Phot. Bulloz.

Logique qui tient un lézard et un scorpion, emblèmes des arguments de la scolastique, la *Rhétorique* qui tient une lime, et la *Musique* qui joue d'un petit orgue portatif. On n'avait point encore remarqué que les visages des disciples, vigoureux et individualisés, représentent, en réalité, masqués sous leurs surnoms antiques, des personnages contemporains de l'auteur de la fresque, que j'ai tenté d'identifier. En effet, on peut reconnaître d'abord Erasme aux pieds de la *Grammaire* (Fig. 15); puis, vraisemblablement, le comte de Ligny auprès de la *Logique* (Fig. 18). Le troisième disciple est selon toute probabilité le chanoine

21. Le chroniqueur du Puy, Médicis, écrivait plus tard: "c'est lui [le chanoine Odin] qui fist faire la librairie de la dicte église, la fist peindre et estoffer, et y pourveust de livres qui n'y estoient point." (Publié par AUGUSTIN CHASSAING; voir PAUL MANTZ, "Gazette des Beaux-Arts," 1887, T.I., pp. 120-121). La fresque n'était donc qu'une des nombreuses richesses de cette librairie. Elle mesure 2m20 sur 4m30, et fut découverte en 1850 par MÉRIMÉE et VIOLET LE DUC.

Odin (Fig. 19) du chapitre de la cathédrale; le quatrième, assis aux pieds de la *Musique*, ressemble fort au célèbre musicien Josquin des Prés (Fig. 21).

Il était facile d'identifier Erasme en comparant son visage à ses portraits peints par Holbein, et surtout à ceux de Dürer — le dessin du Louvre et la gravure — où il est également placé de trois-quarts. Son costume est très voisin de ceux qu'il porte dans tous ses portraits. Le rôle qu'il joue dans la fresque est celui qui convient à sa personnalité; assis auprès de la *Grammaire*, il figure le pédagogue de l'Antiquité, Priscien, auteur d'une célèbre méthode latine; il écrit un livre, et deux enfants, ses élèves, que l'on distingue à droite auprès de la Muse, étudient attentivement.

Cette image d'Erasme devient la plus ancienne, de beaucoup, de toutes celles qui subsistent. Le savant y est moins maigre que dans ses autres portraits.

Vers 1500, il était jeune encore; un crayon de Chantilly, que l'on date habituellement de 1510, représente un Erasme au visage plein.

Aristote, aux pieds de la *Logique*, semble être le comte de Ligny, illustre mécène qui fut le protecteur de Perréal.²² Il est richement vêtu et porte un collet d'hermine qui doit indiquer son rang (le comte de Ligny avait des origines royales). Son visage est pourtant plus émacié que celui du portrait à la pointe d'argent du comte de Ligny, à Chantilly. Sans doute à cette époque ce personnage était-il déjà malade puisqu'il mourut en 1503 après une longue maladie.²³ Cette identification est moins certaine que celle d'Erasme, les traits de Ligny nous étant beaucoup moins familiers. Si la bouche est bien la même, le nez paraît dans la fresque moins proéminent que dans le crayon de Chantilly, mais il faut tenir



FIG. 16. — MICHEL COLOMBE et GUILLAUME REGNAULT, d'après JEAN PERRÉAL. — La Justice, Tombeau de François II de Bretagne (détail). — Cathédrale de Nantes (moulage). Phot. Archives Photographiques.

22. JEAN LEMAIRE l'a rapporté dans: *Temple d'Honneur et de Vertus* dédié au comte de Ligny. Il a également vanté les dons de connaisseur de cet illustre mécène dans la *Complainte du Désiré*.

23. Antoine de Luxembourg, comte de Ligny, mourut en 1503, de chagrin, ont dit les chroniqueurs du temps, parce que le roi Louis XII ne lui avait pas confié, comme son prédécesseur Charles VIII l'avait fait, le commandement d'une armée en Italie. Ses origines royales et ses liens de parenté avec les familles régnantes furent abondamment détaillés dans son oraison funèbre (Voir BRANTÔME, et JEAN D'AUTUN, vol. 3, p. 311); son crayon à la pointe d'argent, de Chantilly, sera reproduit dans un prochain article.

compte du fait qu'il ne se présente pas sous le même angle, et remarquer que l'artiste a volontairement dessiné en retrait sa partie supérieure, selon un procédé de perspective qu'il a répété dans le visage de la *Logique*. Les contemporains de Ligny ont vanté sa grande sûreté de jugement dans l'appréciation des poètes et des artistes; elle lui a peut-être valu sa place aux pieds de la *Logique*.

D'après une opinion locale,²⁴ le personnage qui prête ses traits à Cicéron serait le chanoine Odin, qui commanda la fresque. En fait, il y occupe une place d'honneur, et on a remarqué qu'il est le seul

des disciples à regarder de face, ce qui laisse supposer que l'artiste a voulu attirer l'attention sur lui. Sa coiffure semble bien être l'aumusse des chanoines. Pierre Odin était célèbre pour son éloquence; remarqué par Louis XI à l'occasion d'un discours de bienvenue qu'il lui adressa, il se vit confier les fonctions d'ambassadeur auprès du Pape. Seul le rôle de Cicéron lui convenait. Cette identification paraît donc soutenable.

Tubalcaïn, le forgeron de la *Genèse*, qui frappant sur son enclume cherche à produire des sons, auprès de la *Musique*, pourrait être Josquin des Prés, le plus grand musicien de l'époque. La forme du visage, des yeux, du nez, des lèvres épaisses, sont ressemblantes autant qu'on peut en juger par une gravure qui fut exécutée cinquante ans après la mort de Josquin, d'après un portrait, aujourd'hui perdu, qui se trouvait à cette époque à l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles.²⁵ L'âge apparent du



FIG. 17. — MICHEL COLOMBE et GUILLAUME REGNAULT, d'après JEAN PERRÉAL. — La Prudence, Tombeau de François II de Bretagne (détail). — Cathédrale de Nantes (moulage). Phot. Archives Photographiques.

24. C'est, notamment, l'opinion des historiens locaux A. et L. GIRON. Voir L. GIRON, *Les Peintures Murales du Département de la Haute-Loire du XIe au XVIIIe Siècle*, 1911, p. 56.

25. Voir reproduction: R. DUMESNIL, *Histoire de la Musique Illustrée*, Paris, Plon (1934) p. 62; et pour l'histoire de ce portrait, voir EDMOND VAN DER STRAETEN, *Curiosités de l'Histoire Musicale des Pays-Bas*, Paris, Librairie Artistique, 1867, pp. 72, 73. Le portrait en buste de Josquin des Prés est gravé dans un ouvrage de la fin du XVe siècle, dont l'auteur, PIERRE OPMEERE mourut en 1595. Il a donc été dessiné avant cette date. OPMEERE décrit la peinture originale qu'il a vue dans l'église Sainte-Gudule à Bruxelles dans le courant du XVIe siècle. Comme Josquin des Prés mourut en 1521, on est en droit de supposer que ce portrait, fait très vraisemblablement de son

(Voir suite de cette note à la page 334)



FIG. 18. — La Logique et Aristote (le Comte de Ligny?), Fresque des Arts Libéraux (détail). — Cathédrale du Puy. *Phot. Bulloz.*

personnage de la fresque coïncide d'autre part avec celui du musicien qui, né vers 1450, devait avoir environ cinquante ans. Les biographes de Josquin croient qu'en 1500 il se trouvait en France. On sait qu'il fut au service de Louis XII qui le pensionnait. Il composa pour ce roi qui ne savait pas chanter, une chanson à quatre parties, où Louis XII se bornait à répéter une même note.

La fresque des *Arts Libéraux* dut être très admirée à l'époque de son exécution. Environ un quart de siècle plus tard, elle était encore au premier plan de l'actualité artistique. A. Aymard a montré qu'on s'en inspira pour faire un tableau vivant sur le passage du roi François Ier, lors de sa venue au Puy, en 1533.²⁶ La commande d'une fresque pour cette cathédrale du Puy, qui était, au Moyen Age, le lieu de pèlerinage le plus fréquenté de France, attirant papes, empereurs et rois, ne pouvait être faite qu'à un maître. Il y avait eu justement en 1502 un de ces magnifiques jubilé qui attiraient périodiquement des pèlerins de toute l'Europe, et dont l'ardente atmosphère nous est rendue par les textes.²⁷ La date de 1500 à laquelle on situe l'exécution de la fresque, correspondrait aux préparatifs entrepris pour ce jubilé, et au désir du chanoine Odin d'embellir sa cathédrale par une peinture d'un artiste en renom. Par ailleurs, l'importance des personnages qui figurent les disciples des Muses, prouve que l'auteur avait approché les hommes les plus remarquables de son temps.

Et, en dehors de toute autre considération, par sa qualité seule, cette œuvre se place au premier rang de la production picturale de l'époque. Elle autorise à combattre la croyance générale au déclin de l'école française. Elle ne présente aucun des signes essentiels du maniérisme qui est le propre de toute dégénérescence artistique. Quel que soit le sens donné à ce mot — répétition de formules de dessin (sens italien), déformation du corps humain, instabilité des masses, ou simplement mièvrerie (maniérisme gothique) — il ne peut lui être appliqué. Son dessin est pur et d'une élégante simplicité. Ses personnages ont des proportions très justes; leur construction qui respecte la verticalité de l'aplomb est parfaitement stable, leur aspect est naturel. On ne pourrait voir de l'affectation que dans les

vivant ou, en tout cas, à une époque très rapprochée où ses contemporains pouvaient conserver un souvenir de ses traits, le représentait fidèlement. D'ailleurs OPMEERE était un connaisseur et il n'a pu choisir comme modèle pour faire graver le portrait du célèbre musicien, qu'une œuvre de qualité. Les termes mêmes qu'il emploie pour décrire le portrait peint de l'église Ste-Gudule à Bruxelles, prouvent qu'il le tenait pour ressemblant. Et le portrait gravé, offre d'après VAN DER STRAETEN "d'autant plus de garanties d'exactitude qu'il a dû être confié à un artiste en renom. En effet, on lit dans l'introduction que P. OPMEERE eut pour amis et collaborateurs des peintres, des sculpteurs et des architectes du plus grand mérite."

26. A. AYMARD, commentant un texte du chroniqueur du Puy, Médicis ("Annales de la Sté Académique du Puy," 1850, pp. 576-578), a montré que les *Sept Arts Libéraux* composés en tableau vivant reproduisaient ceux de la fresque, qui à l'origine devaient également être sept; et que les trois groupes manquants dont il a retrouvé des traces à l'une des extrémités de la salle, comprenaient: la *Géométrie avec Pythagore*, l'*Arithmétique avec Euclide* et l'*Astrologie avec Ptolémée*. C'est A. AYMARD qui a proposé de voir dans le lézard et le scorpion que tient la Logique, des emblèmes de l'argumentation (pp. 573-574).

27. En 1502, pour le 14^e jubilé, il semblait, dit un auteur, que la France, l'Italie et l'Angleterre avaient envoyé tous leurs habitants en pèlerinage; 112 personnes auraient péri étouffées (voir: *Histoire des Pèlerinages de la Sainte Vierge*, par le R. P. J. EMMANUEL B. DROCHON, des Augustins de l'Assomption, 1890, p. 935 et sq.)



FIG. 19. — La Rhétorique et Cicéron (le Chanoine Odin?), Fresque des Arts Libéraux (détail). — Cathédrale du Puy. Phot. Bulloz.

formes originales des hautes chaises, que l'artiste a voulues toutes différentes, et dans la richesse et la variété des costumes des Muses. Mais ceci n'altère ni la solidité de la composition, ni la justesse du trait, et prouve seulement un certain goût pour les combinaisons décoratives, bien explicable en un temps où la sculpture ornementale était encore flamboyante. Quant à la grâce des Muses, elle est sereine et sincère, présentant un mélange très français de sérieux et d'enjouement discret, sans aucune de ces notes fausses qui sont les symptômes de la décadence d'un art. (Quelques imperfections sont dues à la hâte, nécessaire, du fresquiste.)

Dans toutes les écoles, à la fin du XVe siècle, on recherchait la grâce. En France, ce phénomène, qui suivait celui que l'on a appelé la "détente" observé quelques années plus tôt, était susceptible d'une réussite exceptionnelle. Notre dessin gothique s'y prêtait plus que tout autre par sa pureté linéaire et sa souplesse.



FIG. 20. — MICHEL COLOMBE et GUILLAUME REGNAULT, d'après JEAN PERRÉAL. — La Force, Tombeau de François II de Bretagne (détail). — Cathédrale de Nantes (moulage). Phot. Archives Photographiques.

Le coloris de la fresque est délicat.

Il harmonise des tons éteints, des teintes claires et douces, bleues, roses, mauves, et s'anime de quelques rouges. Ce souci d'affiner et de tempérer les colorations n'existe guère dans l'école de Touraine, où l'on voit des tonalités intenses associées non sans quelque brutalité. Mais on le retrouve dans l'école parisienne, et notamment dans les vitraux exécutés au début du XVe siècle à la cathédrale de Bourges par les artistes du duc de Berry qui avaient été formés à Paris, ainsi que dans l'enluminure parisienne de la même époque.

La qualité française du dessin et du coloris des *Arts Libéraux* du Puy est mise en valeur par leur comparaison avec les *Arts Libéraux* attribués à Melozzo da Forli, Juste de Gand ou P. Berruguete, dont la présentation est assez voisine.

* * *

Jusqu'à ce jour, la fresque du Puy n'a été attribuée à aucun artiste. Lorsqu'elle fut découverte au siècle dernier, le nom du Garofalo, puis celui du frère de B. Ghirlandajo qui était venu dans cette région de la France, avaient été d'abord pro-

noncés, puis vite abandonnés. En 1887, Paul Mantz, voulant démontrer son caractère bien français, avait signalé sa parenté d'esprit et de goût avec certaines œuvres de notre école de l'époque, notamment avec les statues du tombeau de François II de Bretagne, de Nantes. Louis Hourticq avait repris ce rapprochement en 1918, ainsi que M. P.-A. Lemoisne en 1931.²⁸ Mais les critiques d'art qui le proposaient n'y insistaient pas, car ils avaient adopté l'hypothèse de l'identification de Perréal avec le Maître de Moullins dont le style est bien différent de celui de la fresque. Il faut encore signaler que, plus récemment, on a voulu rattacher la fresque du Puy



FIG. 21. — La Musique et Tubalcaïn (Josquin des Prés), Fresque des Arts Libéraux (détail). — Cathédrale du Puy. Phot. Bulloz.

au Maître de Moullins: Louis Gillet en faisait une œuvre de sa main, M. Charles Sterling la situait dans son entourage.²⁹

Cependant, l'analyse de l'art de Perréal dans le tombeau de Nantes, par opposition à l'art de Michel Colombe, m'avait permis d'en dégager les caractéristiques précises; et ces caractéristiques, une fois définies, me parurent être également celles du style de la fresque du Puy. J'ai donc cherché à rapprocher davantage ces deux œuvres. Une analyse comparative montre que les mêmes types de femmes paraissent avoir inspiré l'artiste dans ses créations des *Muses* au

28. Voir PAUL MANTZ, *Une Tournée en Auvergne*, dans: "Gazette des Beaux-Arts," 1887, vol. I, pp. 120 et sq.; LOUIS HOURTICQ, *L'Exposition des Peintures Murales de France du XIe au XVIIe Siècle*, dans: la "Gazette des Beaux-Arts," Avril-Juin 1918; P.-A. LEMOISNE, *La Peinture Française à l'Époque Gothique*, 1931, p. 96.

29. LOUIS GILLET, *Les Primitifs Français*, Marseille, 1941, p. 38; M. CHARLES STERLING, *Les Peintres du Moyen Âge*, Paris, Tisné, 1941, p. 45.

Puy et des *Vertus* à Nantes. La *Grammaire* a les traits ronds et les lèvres sinueuses de la *Justice* (Figs. 15 et 16) ; la *Musique* a le visage allongé au nez busqué de la *Force* (Figs. 21 et 20) ; la *Logique* a les joues plates, le petit nez relevé et la bouche un peu pincée de la *Prudence* (Figs. 18 et 17) ; avec beaucoup moins d'évidence, la *Rhétorique* pourrait, de même, être rapprochée de la *Tempérance* pour son nez court et ses yeux bien fendus (Figs. 19 et 9). S'il ne s'agit pas, forcément, d'identité de modèles, il y a certainement des inspirations très voisines dans la façon de différencier et d'individualiser les physionomies. Mais il y a plus. La vision personnelle de Perréal dans la construction des visages, telle que la révèle le tombeau du duc de Bretagne, se reconnaît chez les *Muses* dans la structure solide de leurs fronts, de leurs tempes, de leurs mentons, et dans l'aspect de leurs joues à peine renflées. Ces caractéristiques sont d'autant plus remarquables qu'elles semblent exceptionnelles dans la peinture française de ce temps. Les plis des vêtements des personnages de la fresque comportent des lignes longues et droites avec des brisures très souples — voir la *Rhétorique* et la *Musique* (Figs. 19 et 21) ; or c'est dans cet esprit, on l'a vu précédemment, que Michel Colombe exécutant le tombeau d'après les patrons de Perréal, modifia son style personnel des plis. La stature des *Muses* est, comme celle des *Vertus*, gracieuse et solide, édifiée avec le souci de respecter l'aplomb vertical des masses, rappelant que Perréal était un architecte. La tenue de leurs bras est identique. Leurs mains ont des gestes pareillement fermes et dignes, et lorsqu'elles tiennent un objet, des positions comparables. Leurs doigts ont la même forme ronde et sont presque d'égale épaisseur de la base jusqu'à l'extrémité. Ces mains fortes et saines sont très différentes de celles des personnages du Maître de Moulins, petites, aux doigts effilés selon une formule conventionnelle.

Il est plus malaisé de comparer les trois angelots du tombeau de Nantes, dont le type est assez uniforme, avec les deux enfants figurant les élèves de Priscien (Erasme) dans la fresque (Figs. 8 et 15), dont les visages sont très abîmés, et qui furent certainement individualisés d'après des modèles différents et observés. Néanmoins, ils s'apparentent par leur finesse de traits, leur bouche sensible, une expression d'intelligence précoce, caractères que l'on n'a pas retrouvés dans les types d'enfants et d'anges de l'école de Colombe (Figs. 6 et 7), et que l'on ne retrouvera point davantage dans ceux du Maître de Moulins (Fig. 22), tous robustes, simples, assez inexpressifs. La finesse d'expression des statues de Nantes n'est malheureusement pas suffisamment visible dans les reproductions courantes, qui sont toujours faites d'après le moulage du tombeau qui se trouve au Musée des Monuments Français du Trocadéro, ce monument étant difficile à photographier à Nantes à cause d'une grille qui l'entoure (Fig. 23). Ce n'est que devant l'œuvre originale que l'on peut apprécier toute la délicatesse de traits et la vive intelligence des angelots et des *Vertus*, pour les comparer aux personnages de la fresque (Figs. 23, 20, 21).

Enfin, quelques emprunts de motifs ornementaux à l'Italie apparaissent, au Puy dans les dossiers des chaises où les éléments Renaissance se mêlent aux gothiques, à Nantes dans la décoration du tombeau où l'on a souvent remarqué une influence de l'art antique. Perréal avait accompagné Louis XII à Milan en 1499; on croit qu'il fit les patrons du tombeau en 1501, puisque l'exécution commença en 1502. Ils datent donc approximativement de la même époque que la fresque.

Cette analyse comparative permet déjà d'écarter l'hypothèse qui identifie Perréal avec le Maître de Moulins; car celle-ci n'est pas fondée sur une étude caractéristique du style propre à Perréal dans le tombeau de Nantes. Les critiques d'art qui l'ont soutenue, arguaient seulement que certains personnages célèbres représentés dans les peintures attribuées au Maître de Moulins, ont eu l'occasion de rencontrer Perréal³⁰ — indice très vague, car aucun texte contemporain ne mentionne qu'il ait fait leur portrait; que les caractères flamands des plus anciennes œuvres attribuées au Maître de Moulins correspondent à l'éducation flamande que Perréal, né à Lyon ou à



FIG. 22. — Le Maître de Moulins. — Triptyque, panneau central. — Cathédrale de Moulins. Phot. Bulloz.

Paris, ou du moins y ayant habité, aurait pu recevoir dans ces deux villes (M. Charles Sterling);³¹ que les *Vertus* du tombeau de Nantes et certaines figures de femmes du Maître de Moulins présentent des détails de costumes très proches

30. P.-A. LEMOISNE, *Op. cit.*, p. 95, résume et reprend les arguments proposés par ses prédécesseurs pour l'identification de Perréal avec le Maître de Moulins. On y reviendra ultérieurement.

31. CHARLES STERLING, *La Peinture Française, les Primitifs*, Paris, Floury, 1938, p. 119 et note 118.

(G. Hulin de Loo, H. Bouchot, M. P.-A. Lemoisne) ;³² et on ajoutait, sans rien préciser, une certaine ressemblance de style. Or il n'y a pas de véritable similitude dans les costumes, seulement un air du temps, qui peut être facilement expliqué par la mode, puisqu'il s'agit d'œuvres contemporaines. Quant à la parenté de style, elle reste très générale, déterminée également par le goût d'une époque où la recherche de la grâce était très répandue. Elle ne concerne nullement les types humains qui, dans les œuvres attribuées au Maître de Moulins, sont toujours assez froids, parfois conventionnels, trop semblables, alors qu'ils ont apparu variés et expressifs dans les personnages du tombeau comme aussi dans ceux de la fresque du Puy, ce qui correspond mieux au talent de portraitiste de Perréal.

La comparaison des types humains permet, au contraire, de dissocier Perréal du Maître de Moulins, comme elle a déjà permis plus haut de différencier son style de celui de Colombe. Elle peut se faire sur des œuvres à peu près contemporaines, la date d'exécution du triptyque de Moulins étant, approximativement, celle du tombeau et de la fresque. Les figures d'anges, chez un artiste, sont toujours semblables, parce qu'elles sont, en partie, sa libre création, ou parce qu'il y adopte un modèle préféré. Celles du triptyque de Moulins (Fig. 22) répètent, toutes, le même enfant joufflu, au front petit. Le contraste est réel avec les angelots de Nantes, au front proéminent, aux joues effacées et dont les cheveux s'ordonnent d'une toute autre manière (Fig. 8). Les *Vierges* du triptyque — voir panneau central (Fig. 22) et volet de l'*Annonciation* — au visage rebondi et lisse, sont aussi très éloignées des types féminins de Perréal. Les mains gracieuses et si caractéristiques des *Vierges* et des *Anges* du Maître de Moulins diffèrent de celles des *Vertus* de Nantes, non seulement dans leur forme, mais dans leurs gestes, plus étroits, s'articulant souvent sur le poignet, et dans la tenue de leurs doigts. Ainsi, le rattachement de la fresque du Puy au tombeau du duc de Bretagne est d'autant plus plausible que le triptyque de Moulins doit en être séparé.

* * *

Il faut maintenant rechercher des liens de parenté entre la fresque des *Arts Libéraux* et les autres éléments du groupe de base.

Bien qu'à peine ébauchées, les deux têtes de Perréal des comptes de Lyon, l'une d'homme, l'autre de femme (Fig. 13), peuvent être efficacement comparées aux œuvres attribuées au Maître de Moulins, d'une part; à la fresque du Puy, de l'autre. L'homme a l'œil vif, la bouche ironique; la femme a des traits sinueux rendus avec souplesse. Leur expression spontanée, leur dessin vivant, s'opposent

32. G. HULIN DE LOO, *Op. cit.*, p. 56, rapproche le costume de la *Tempérance* de Nantes de ceux de la *Madeleine* et de la *Ste Anne* du Maître de Moulins; H. BOUCHOT, *Les Primitifs Français (1292-1500)*, Paris, 1904, pp. 296 et 300, rapproche le bonnet de la *Force* de Nantes de celui de la *Madeleine* du Maître de Moulins; dans ces exemples particuliers il n'y a, cependant, aucune ressemblance précise ni dans la forme, ni dans les détails.

à la manière appliquée, au dessin un peu froid, élégamment stylisé du Maître de Moulins.

Mais leur facture correspond parfaitement à celle des visages de la fresque; et, fait essentiel, le croquis de femme représente la tête de la *Grammaire* dans une position différente (Figs. 12 et 13). Identité de traits, de la bouche renflée qui se relève gracieusement aux commissures, de la forme du nez, de celle du menton, carré à son extrémité, de la douceur de l'expression.³³ Identité de la coiffure; le capuchon de la *Grammaire*, avec sa pointe au sommet de la tête, son bord légèrement retroussé sur le front et flottant sur les côtés, se retrouve très nettement dans le croquis de Lyon. Il est seulement vu sous un autre angle, la tête du croquis étant presque de profil et un peu inclinée vers la gauche, alors que celle de la fresque est plus de face et penchée vers la droite. On voit dans le croquis trois lignes parallèles que l'artiste a tracées au préalable et plus légèrement, pour établir le plan des yeux, celui du nez (il y a deux lignes à ce niveau, la principale allant de l'attache de la narine au bout du nez), enfin, le plan de la bouche (c'est le trait qui sépare les lèvres, dont les contours seuls ont été dessinés et la ligne intermédiaire oubliée). A considérer l'inclinaison de ces trois lignes de mesure, on comprend la position du capuchon. En raison de sa forme, ce capuchon ne peut être confondu avec aucune des coiffures connues des femmes françaises de l'époque — chaperon et templette stricts et sévères d'Anne de Bretagne, ou bonnets compliqués enserrant étroitement la tête. Il n'y en a point d'autre exemple. Ceci confirme l'identité de la tête du croquis et de celle de la *Grammaire*. (Cette identité ne pouvait se voir dans la gravure du croquis publiée par Renouvier et de Maulde.)

En l'année 1499, où Perréal exécuta ces dessins, il devait travailler aux esquisses de la fresque du Puy qui fut donc peinte vers 1500 comme on l'avait pensé. On peut ainsi considérer la tête de femme comme une des ébauches préparatoires de la *Grammaire*. Sa position différente montre que le projet n'était pas encore au point. A l'exemple de Léonard de Vinci, qui dans les dessins pour sa *Sainte Anne* ou pour sa *Léda*, modifiait constamment les attitudes de ses personnages, Perréal mûrissait sa composition. On voit, d'ailleurs, que cette différence dans la position de la tête du croquis, qui consiste en ce que cette tête est tournée plus de profil vers la droite, correspond à l'idée de Perréal de placer en biais, également vers la droite, le fauteuil de la *Grammaire* — idée qui a subsisté, et qu'il a reprise symétriquement dans le fauteuil de la *Musique* à l'autre extrémité de la fresque, alors qu'au centre les fauteuils de la *Logique* et de la *Rhétorique* sont de face. Cette idée première de Perréal était d'ailleurs la plus logique, si l'on remarque la perspective qu'il

33. Dans le croquis, les sourcils manquent (la ligne qui continue l'arête du nez au-dessus de l'œil étant seulement celle de l'arcade sourcillière); ce détail aurait rendu plus complète la ressemblance de l'expression; je signale plus loin que la ligne médiane de la bouche manque également; mais dans le croquis d'homme, elle est très sinieuse comme chez la *Grammaire*.

a imaginée. Les quatre *Muses* et leurs chaises forment, en effet, un arc de cercle, celles du centre un peu plus hautes, celles des extrémités disposées plus bas, plus en avant, et aussi plus de profil; et de part et d'autre, l'arc se termine par un disciple. Dans cet ensemble bien construit, la *Grammaire*, primitivement, devait avoir sans doute la même orientation que sa chaise, c'est-à-dire l'orientation qu'on lui voit dans son croquis. Mais dans l'exécution de ce plan, Perréal jugea certainement plus heureux de présenter les quatre *Muses* presque de face.

Le croquis de comptes n'a certes pas l'intérêt d'une véritable étude préparatoire, mais il est très fidèle et, fait en un moment de distraction de l'artiste, il témoigne de ses préoccupations du moment et de l'existence d'autres esquisses plus importantes qu'il a dû faire sur ce thème. Il confirme par un autre raisonnement l'attribution de la fresque du Puy à Perréal. Car l'authenticité des croquis des comptes devient maintenant indiscutable; si, logiquement, elle s'imposait, comme cela a été exposé plus haut, il fallait pour écarter avec certitude toute attribution à un aide ou secrétaire, pouvoir apprécier la beauté de style que ces dessins inachevés laissent seulement deviner. Le fait nouveau que leur auteur a peint la fresque du Puy — œuvre française des plus importantes de l'époque — montre qu'il faut y voir la main d'un très grand artiste, par conséquent de Perréal lui-même; et d'autant plus sûrement que la fresque du Puy se rattachait déjà par son style au style de Perréal tel que l'a révélé l'analyse du tombeau de Nantes, comme cela a été démontré plus haut.

La fresque des *Arts Libéraux*, ainsi doublement reliée à d'authentiques œuvres du maître — les croquis et le tombeau — la parenté de ses *Muses* avec les *Vertus* de Nantes peut être précisée. On pouvait hésiter entre une ressemblance de types ou une identité de modèles. Cette dernière solution est la plus probable, l'exécution de la fresque et celle des patrons du tombeau étant à peu près contemporaines. Si la correspondance des visages n'est pas complète dans les quatre cas, elle est certaine au moins pour la *Force* et la *Musique* (Figs. 20 et 21) ainsi que pour la *Justice* qui a bien le visage de la *Grammaire* et de son croquis, autant que la transposition en sculpture permet d'en juger (Figs. 16, 15 et 13). Leur type, en regard de ceux du Maître de Moulins, représente un aspect plus sensible de la beauté féminine dans l'art français de ce temps.

Les effigies de la médaille de Lyon de 1499 (Fig. 11) sont individualisées selon le même style. Leur expression est vivante. Le dessin souple et onduleux de leur profil souligne la structure de la face et la conformation de la bouche. Chez *Anne de Bretagne* les renflements du nez, des lèvres et du menton, ont la même grâce spirituelle que dans la *Grammaire* du Puy, son croquis de Lyon et la *Justice* de Nantes.

* * *

Ainsi une chaîne est établie, qui relie le tombeau de Nantes, la fresque du Puy, les croquis des comptes et la médaille de Lyon. De ce groupe, l'art de Perréal se dégage. Pour continuer la reconstitution de sa production picturale il faudra trouver des œuvres de même facture et de même style que la fresque; le tombeau, les croquis, l'effigie funéraire et la médaille servant toujours de moyen de contrôle.



FIG. 23. — Tombeau de François II de Bretagne (Photographie de l'Original). Phot. N. D.

Deux méthodes se présentent: rechercher uniquement la main du maître dans d'étroites parentés de facture, ou bien rechercher seulement son style dans un plus grand nombre d'œuvres, où l'on comprendrait les copies et les productions d'école. Cette dernière méthode est supérieure dans ce cas. On ne peut, en effet, espérer retrouver beaucoup d'œuvres de Perréal lui-même. Il ne subsiste que trop peu de peintures françaises de son temps. Les historiens d'art en sont toujours gênés.

Lorsque Paul Vitry entreprit ses études sur Michel Colombe, il dut, en raison de la rareté des éléments, insister sur le style et faire appel aux sculptures d'école.

En outre, la personnalité de Perréal a laissé de nombreuses traces historiques, dont on doit pouvoir faire état. Si l'on embrasse une production assez étendue, si l'on tient compte des copies lorsque les originaux manquent, la critique historique aura un champ plus large, et pourra être utilisée dans l'argumentation; se limiter aux seules œuvres de qualité reviendrait à l'éliminer. Enfin, l'existence d'une école apporte à la reconstitution d'une personnalité d'artiste une preuve supplémentaire.

Un prochain article montrera l'existence d'une série de portraits qui présentent le même style que la fresque, de qualités très diverses, originaux ou copies, et dont plusieurs auraient mérité, indépendamment, en eux-mêmes, d'être rattachés à Perréal pour de seules raisons historiques; de nouveaux arguments concordants viendront ainsi confirmer l'attribution de la fresque des *Arts Libéraux* à Jean Perréal.

MADELEINE HUILLET D'ISTRIA.





THE ICONOGRAPHY OF A
MADONNA AND CHILD

BY GIOVANNI BARONZIO

IN THE KRESS COLLECTION, NATIONAL
GALLERY OF ART, WASHINGTON

THE impressive *Madonna and Child with Five Angels* attributed to Giovanni Baronzio, in the National Gallery of Art, Washington, D. C. (Kress Collection) (Fig. 1), is generally considered as a fairly early work of the master's, probably dating from before 1340. It stems, therefore, from the early years of the school of Rimini, although it reveals definite traces of Giotto's influ-



FIG. 1. — GIOVANNI BARONZIO. — Madonna and Child with Five Angels. — Kress Collection, National Gallery of Art, Washington, D. C.

ence superimposed on a general adherence to traditional Byzantine iconography. This enlivening Florentine influence is to be seen chiefly in the faces of the Madonna and Child and of the several angels, who, unlike purely Byzantine figures, actually seem not only to occupy space, but to have space to occupy. Iconographically, the picture achieves its greatest interest, however, not in these more obvious features, but in the inclusion of a rarely used naturalistic symbolic motif. If we look closely and carefully at the Christ Child we will see that He holds in His left hand a large olivegreen grasshopper or locust (Fig. 2).

The symbolism of the grasshopper is not too well known and the creature never achieved any great popularity in sacred art. It stands, however, for "converted paganism," and its use as a symbol appears to derive from the *Book of Proverbs* (XXX 27) where we find the words: "... the locusts have no king yet go forth all of them in bands." As far back as the VIII Century, the Venerable Bede explained this passage as meaning, "... the locusts refer to the nations formerly without Christ for their King,

without prophets, without teachers, but now gathered together in the unity of the faith, they hasten to the spiritual combat against the devil . . .," a theological, spiritualized transcript of the words of the Latin Vulgate version, "*Regem locusta non habet, et egreditur universa per suas turmas.*"

Gregory the Great also explicitly stated that the locust stands for "*conversa gentilitas.*" In his *Moralia, sive Expositiones in Jobum*, he writes that this is what is implied in the rhetorical question, "... canst thou make him afraid as a grasshopper? ...," and also in Solomon's statement (Eccles., XIII, 5: "*Florebit amygdalus, impinguabitur locusta, dissipabitur capparis*") that the almond tree shall flourish, the grasshopper grow fat, and the caper plant shrivel away. By the "locust growing fat," Gregory says, is meant that the richness of heavenly grace shall be infused into the barrenness and spiritual leanness of barbaric heathenism. The flourishing of the almond refers to the growth of the Church; the fading away of the caper, to the sterile desolation of the Jews who refused to accept the new religion. Gregory puts it as follows: "Now the almond flowers before all other trees; and what is meant by the flowering almond unless it be the beginning of the holy Church, which put forth in its preachers the first blossoms of virtue and bore the earliest fruit of holiness? . . . The caper bush shall waste away, because, when the Gentiles are called and attain the gift of faith, the Jews shall be left desolate, and shall remain sterile. . ."

Further support for the symbolism of the grasshopper comes from the statement in Matthew, III, 4, where locusts are said to have served as the chief food of St. John the Baptist, the forerunner of the One who was to gather in the Gentiles. This was, apparently, interpreted as a prophetic foreshadowing in the case of John of what transpired in the case of Jesus. It may be of interest, in this connection, to note that in a painting of the *Baptist* by a member of the school of Raphaël, now in the Uffizi Gallery, in Florence, a locust is shown near the feet of the Precursor.¹

Like so many other symbols used in Christian art, the locust was an old pagan emblem with a different original meaning. In ancient Egyptian art (of about the XVIII Dynasty) we find it used as an amulet, apparently as a protection against the ravages of the swarms of these insects that periodically destroyed the crops in the fields.² In old Hebrew tradition it was likewise a symbol of destructiveness. The Christianized usage inverted this meaning by turning this originally destructive force into an aggressive, almost crusading one for the purpose of the Church, after infusing it with its concept of grace.

1. There is much fruitless discussion in old literature as to whether the locust that served as food for St. John was the insect or the tree (locust tree). This uncertainty, apparently, did not prevent the use of either interpretation in symbolic iconography.

2. FLINDERS PETRIE, *Amulets*, 1914, p. 14, calls the locust *Si-nehem*, possibly meaning "Son of *Nehemat*," a goddess.

At first the Christianized version of the symbolic locust showed the insect with a human head — a symbol which explicitly signified the converted nations united under the headship of Christ to do battle with Satan, or to engage in the war of faith against spiritual adversaries. The opposing forces were symbolized by the basilisk, standing for Antichrist. Gregory is again a source for our understanding of this symbolism, when he says that, "... the basilisk is the king of serpents, but who is the head of the reprobates, unless it be Antichrist?" As Evans, — from whom much of this information has been derived — has pointed out, Gregory is not alone nor is he the originator of this feat of hermeneutics.³ In his commentary on Matthew, St. Hilarius gives a very similar exegesis, as does also St. Ambrose in his comments on the third chapter of Luke. A practically literal



FIG. 2. — GIOVANNI BARONZIO. — Madonna and Child with Angels. — Kress Collection, National Gallery of Art, Washington. D. C. (Detail).

expression of Gregory's statement is to be seen in a sculpture on a capital of a column in the old Burgundian church of the Abbey of Vézelay, one of the greatest monumental expressions of the Romanesque thought in France. In this sculpture we find a hissing basilisk on one side, while on the other, approaching toward it, is a man accompanied by a huge grasshopper, with a humanized head. This grasshopper, merely mentioned by Meunier⁴ is, fortunately for us, pictured in the "Tel" portfolio on Vézelay, from which album our illustration is taken (Fig. 3).

Although the usage of the grasshopper in the Vézelay carving is very different from that in the Riminese painting, there can be little doubt that the underlying meaning in the figure is basically the same in both. Vézelay is essentially Romanesque in

3. *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*, 1896, p. 167.

4. *Iconographie de l'Eglise de Vézelay*, 1862.

its art while the Boronzio work is in the tradition and spirit of Gothic art, which is to say, the former tends more to the monstrous and grotesque while the latter makes use of its motifs either directly as symbols or as purely decorative naturalistic transcriptions. It is strange indeed that the only usage of the grasshopper in devotional painting, as far as I can find,⁵ should suddenly appear in Trecento Rimini, seemingly without precedent and also without subsequent repetition. Baronzio's usage seems to be the end rather than the beginning of the career of the locust in the symbolic iconography of devotional art; although being a lone case, it might be said to be both. How or why the thought of introducing this insect



FIG. 3. — Capital with the Grasshopper Fighting the Basilisk. — Cathedral of Vézelay, France.

into a devotional picture suddenly occurred to a provincial artist in the early decades of the XIV Century is something that calls for an explanation. Unfortunately, no data are available from which to unravel the genesis of the thought, but it may be remembered that Rimini was not only a Guelph stronghold, but was even part of the Papal States, and as such had direct contact with the pilgrim routes from France to Rome. Different though it be, the Vézelay capital suggests a French focus of origin for the grasshopper motif. It is of interest in this connection to note that Rimini was among the earliest of Italian art centers to adopt another symbolic animal figure emanating from the French Gothic — the goldfinch. Two unmistakable goldfinches occur in an altarpiece of the *Madonna and Child with Saints and Angels* by Giuliano da Rimini, signed and dated 1307, and now in the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.⁶

Another element that may have entered into the thought of placing the grass-

5. Aside from the usual sources of illustrations, I have searched in vain for grasshoppers in devotional icons in the files of the Princeton Index of Early Christian Art. I am indebted to the authorities of Dumbarton Oaks for permission to use their set of this great reference tool.

6. Unfortunately, I knew of no Riminese usage of the goldfinch when I completed my book, *The Symbolic Goldfinch*. My eyes had gazed at this very painting, but at the time of my visit the light was so poor and the picture so high, that I failed to see the little birds in it.

hopper in the Christ Child's hand was the fact that in Italy it was a common pastime for a child to hold one of these insects and to make it "whistle" by tickling its belly with one finger.⁷ From the earliest days of the Renaissance Italian artists were interested in giving to their representations of the Holy Babe some genre attributes of childhood.

So much, then, for the meaning of the grasshopper held by the Infant Saviour in Baronzio's picture.⁸ Still another matter of interest remains to be gleaned from a consideration of the insect as there represented—a matter of art history, obvious enough in its way but generally unthought of, or at least left unexpressed. For its elucidation we may turn to a comparison of this panel with other works by the same master. It is our great good fortune that the National Gallery of Art is so rich as to have two other examples of Baronzio's work, one of which, a *Baptism*, offers no opportunity for pertinent observation and comment in the present connection. The other, an *Adoration of the Magi* (Fig. 4) is decidedly of interest and helps to point the moral to be drawn from the *Madonna and Child* panel. In this painting we are confronted with figures of three kinds of animals: an ox and an ass behind the Infant, and three horses galloping in at the right side of the picture. These beasts are drawn with far less naturalistic accuracy than the grasshopper of our other panel; they are stiff, lifeless, wooden forms like so many of their contemporaries or predecessors in the paintings of the early Renaissance. It becomes obvious, as we compare the animal forms of the two pictures, that Baronzio, like the vast majority of his fellow artists, followed iconographic tradition when he could. Paintings containing horses and the beasts of the Nativity abounded in Italy and he had no need to look beyond them for his models and ideas. The grasshopper, on the contrary, was practically non-existent in art available to a Riminese Trecento painter, and he was therefore obliged to go to the real creature for his model. This accounts for the accuracy⁹ he achieved in his rendition of the locust as contrasted with the lack of it in his horse, his ox, and his ass. From this there follows a thought not kept in mind nearly often enough in looking at or in studying early "primitives." It was not lack of artistic talent, of ability to draw what they saw that seemed to limit their achievements, but rather the crushing

7. Recorded by BROOKES, *Natural History Insects*, 1763, quoted by FRANK COWAN, *Curious Facts in the History of Insects*, 1865, p. 100.

8. It may be of interest to record that Leonardo da Vinci (*The Notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. by EDWARD MACCURDY, vol. 2, 1938, p. 475) wrote of the grasshopper that "... with its song it puts the cuckoo to silence. It dies in oil and is revived in vinegar. It sings through the burning heat." I have found no Medieval or Renaissance allegorical references to these supposed traits, but from my experience with the ability to twist anything to their purposes, I would not be surprised if one or more of these worthies had attempted to draw a parallelism here, even though a slight one, with Christ, Who was refreshed, if not actually revived, with vinegar when on the cross.

9. The accuracy is, indeed, amazing. The insect is unmistakably identifiable as *Locusta migratoria* Linnaeus, the migratory locust, the same species that often appears in great swarms and devastates whole areas. Dr. Edward A. Chapin, Curator of Insects, U. S. National Museum, Washington, D. C., very kindly identified the insect for me, and pointed out that the single flaw in its representation is the fact that the femur (the large segment of the front leg) is slightly too short. But this may be due to its somewhat foreshortened position.



FIG. 4. — GIOVANNI BARONZIO. — The Adoration of the Magi. — Kress Collection, National Gallery of Art, Washington, D. C.

weight of formalized tradition from which they were either unable or unwilling to extricate themselves. It is true that there were many things that they still had to learn, many techniques to perfect, before they could produce works like those turned out in such profusion by their successors of the Quattrocento and Cinquecento. But when they looked with eyes momentarily freed from the influence of their Medieval heritage they were able to see clearly and to render accurately within the limits of available media and techniques.

The grasshopper carried a message of one sort to the audience for which it was painted. To us of the present day it may well be a reminder that its painter

and his more important colleagues of that now so distant XIV Century were not merely pioneers in the then "new" art, but were artistically valiant souls attempting to free themselves and their art from the restrictions and barriers of a thousand years of relatively static formalism. We are too apt to think of "primitives" as artists of relatively immature or even childish stature. In reality the important ones (and the others do not count, regardless of when or where they lived) were as mature as those of any other period, but were forced by the accident of date and place to expend a large part of their artistic energies in overcoming the inertia of a past already ended but not yet dead.¹⁰

HERBERT FRIEDMANN.



10. While the painting under discussion in this paper is here attributed to Giovanni Baronzio, following the catalogue of the National Gallery of Art, it should be pointed out that BRANDI (*Mostra della Pittura Riminese del Trecento*, 1935) gives it to an anonymous painter whom he terms "Maestro della Vita di S. Giovanni," while VAVALÁ ("Burlington Magazine," 1947, p. 32) considers it to be by an artist "kindred to" Baronzio. These opinions need in no way affect the thought expressed in the present paper as it would still apply, if not to Baronzio as an individual, then to "Baronzio" as a type or example of a provincial school of early Trecento artists.



THE GENESIS OF THE CHÂTEAU NEUF AT VERSAILLES, 1668 - 1671

—I—

THE INITIAL PROJECTS OF LE VAU¹

IT HAS been supposed until recently that the projects of Le Vau for the Château Neuf at Versailles prior to the one executed (Fig. 5) are lost to us beyond recall. An attentive reading of Colbert's comments on them, however, has permitted their reconstruction, now confirmed by the discovery of a plan by

1. This paper was first written in 1940, and the reconstructions of Le Vau's early plans were then sketched, but publication was postponed, until the end of the war would permit verification of its hypotheses by investigation on the site. This was accomplished in 1947, and the paper was in the hands of the "Gazette des Beaux-Arts" when my friend ALFRED E. M. MARIE, to whom the reconstructions had been shown, discovered in Stockholm last December a plan by Le Vau related to the latter's "competitive" plan. Of this, in April, 1949 he generously provided me a photograph, which confirmed, in large measure, the deductions I had already made *à priori*, while differing in other regards. Meanwhile he had communicated his discovery to the Académie des Beaux-Arts in Paris at their session of March 16. My paper is now revised by illustrating the newly found plan instead of the reconstructed "competitive" plan, and, modifying the text in corresponding regards. This study was assisted by a grant from the Penrose Fund of the American Philosophical Society.

Le Vau which is one of the alternatives of 1669. For the first project of all, substantially preceding this, a fortunate excavation establishes beyond peradventure that its reconstruction is essentially correct. The results upset the account of events set down late in life by Charles Perrault, and followed by Pierre de Nolhac in his monumental history of the château.

"*Le vaste et l'étranglé cousus ensemble*," was the harsh judgment of Saint-Simon on the greatest of artistic monuments of his time. We know the legend of this union of the great and small at Versailles, by the construction of the vast Château Neuf, the preservation of the old "*château de cartes*," due to the King's violent insistence on retaining his "*cher Petit Château*." This legend is based chiefly on the recollections of Charles Perrault, accepted without mistrust, and without full observation of chronology, by Pierre de Nolhac.² When we read the contemporary documents, however, we find in them many expressions which are irreconcilable with this legend: references to features and dimensions unrelated to what we see, allusions which, by their dates, cannot be harmonized with the supposed succession of events.

Perrault wrote two versions of the matter. The first was in 1693, twenty-five years after the events, as part of his vindication of his brother Claude:³

"On commença par quelques bâtiments qui, étant à moitié ne plurent pas et furent aussitôt abattus. On construit ensuite les trois grands corps de logis qui entourent le petit château. . . . Quand ces trois corps de logis qui sont du dessin de M. Le Vau furent faits . . . on trouva que le petit château n'avait aucune proportion ni aucune convenance avec ce nouvel édifice. On proposa au Roi d'abattre ce petit château et de faire en la place des bâtiments qui fussent de la même nature et de la même symétrie que ceux qui venaient d'être bâtis. . . . Mais le Roi n'y voulut point consentir. On eut beau lui représenter qu'une grande partie menaçait ruine, il fit rebâtir ce qui avait besoin d'être rebâti, et se doutant qu'on lui faisait ce petit château plus caduc qu'il n'était pour le faire résoudre à l'abattre, il dit avec un peu d'émotion, qu'on pouvait l'abattre tout entier, mais qu'il le ferait rebâtir tout tel qu'il était, et sans y rien changer."

We note that Perrault here places the proposal to demolish the Petit Château after the wings of Le Vau had been built (masonry completed December 1671), and when a part of the Petit Château had been rebuilt, which was in 1672 (*Comptes*, I, 587).

In his *Mémoires de Ma Vie*, written in 1702 at the age of seventy-four, Charles

2. *La Création de Versailles*, 1901, revised ed. 1925, meanwhile partially incorporated in his *Histoire du Château de Versailles*, vol. I, 1911.

3. Ms. formerly in the Bibliothèque du Louvre, burned 1871, as published by P. CLÉMENT, *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, V, 1868, p. 266 note, and repeated by P. BONNEFON, *Mémoires de Charles Perrault*, 1909, pp. 233-234.

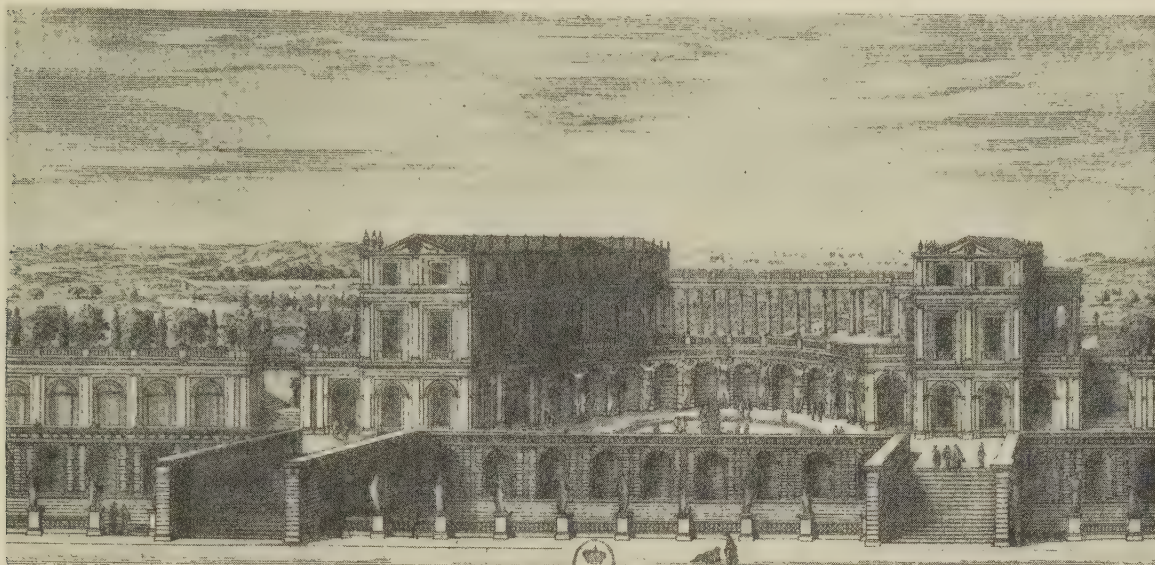


FIG. 1. — Project of Jean Marot. — "Palais en Terrasse" of two isolated pavilions.

Perrault includes the same account with some variations.⁴ This time, speaking of the Petit Château at the same period, after the Château Neuf of Le Vau already stood, he says: "*M. Colbert et presque toute la cour . . . tâchèrent à porter le Roi à faire abattre ce petit château, pour faire achever tout le palais du même ordre et de la même construction que ce qui est bâti de nouveau. Mon frère eut ordre de faire un dessin de ce bâtiment-là; il fit un plan et une élévation*". . . . *Mais le Roi voulut toujours conserver le petit château.*" Perrault then repeats the King's remarks with greater emphasis. He thus makes Colbert the protagonist of destroying the Petit Château, and the King its defender.

In the preface to his *Histoire du Château de Versailles* of 1911, which added so much to our knowledge, Pierre de Nolhac wrote with enviable humility: "*Cette histoire sera-t-elle réécrite un jour . . . en produisant toutes les pièces qui ont été utilisées et d'autres documents qu'on pourra découvrir encore? L'auteur le souhaite plus que personne . . . il n'ignore point qu'on y travaillera longtemps après lui.*" The need for such revision, as regards the period here studied, arises less from the discovery of new documents than from a new analysis of the texts and drawings already utilized — an analysis more strictly architectural than the great man of letters was equipped to make.

We seek here to read these documents afresh with an open mind: to reconstitute mentally, so far as possible, lost plans and abandoned projects differing from the executed work, and to establish, by mensuration and exact chronology, the

4. BONNEFON, *Op. cit.*, pp. 112-113.

5. Claude Perrault's design, as we shall see, was actually invited and submitted in May-June, 1669, after the Château Neuf had reached a height of one story.

sequence of what actually happened. We shall find that this was indeed very different from the legend, and that the protagonists played other rôles from those which the legend assigned them.

A radical enlargement of the palace, already in contemplation that summer, was under way by October, 1668. The earliest mention is of two payments, October 20 and November 4, to Viart and Maron, *terrassiers*, "*pour leur parfaict payment des terres qu'ils ont enlevées des anciennes terrasses du château*" (*Comptes*, I, 255). On November 4, also, Maron was paid for the men who had worked "*à l'enceinte du nouveau atelier*." On November 22 and December 3, Jacques Gabriel, as contractor, received his first two payments, in the large sum of 21,000 livres "*à compte des ouvrages de maçonnerie pour le nouveau bastiment*." This work was doubtless proceeding on a plan by Louis Le Vau, who had been "*architecte du roi*" with the highest stipend since as early as 1656, who had conducted the first remodeling of Versailles in 1661-1663, and who, by 1664, when the surviving *Comptes des Bâtiments* of Louis XIV opened, was already listed as Premier Architecte.

It was presumably toward the end of 1668, not long after these commencements, that Colbert made his *Mémoire sur ce qui est à faire pour les bâtimens en l'année 1669*.⁶ Among many other buildings, Versailles had the following items:

"*Voir l'estat des plants de Versailles et ce qui est à faire pour achever le tout.*"

"*Les plans, dessins et élévations des nouveaux bâtimens, pour régler tout ce qui est à faire sur ce sujet.*"

"*Commencer à faire les dessins et résoudre tous les dedans, pour donner ordre dès à présent aux marbres et aux ornemens qui seront nécessaires.*"

In accordance with these plans, whatever they were, masonry was pushed rapidly in the spring of 1669 (I, 331). By March 19, the "*fausse braye*," or bulwark within the moat surrounding the château, was removed (I, 340); by June 2, the interiors were demolished in the western pavilions of the Petit Château, some walls of which formed walls of the future baths and of the Antichambre and Garderobe de Madame as ultimately built. On May 8 there was a first, substantial payment for carpentry on the "*nouveau bâtiment*" (I, 331).

By June 8, Colbert's agent reported the state of the work as follows:⁷

"*Le mur de face du côté du Parterre à fleurs [i.e., the south] est à 19 pieds de hauteur; celui du côté de la Grotte est à 20 pieds. Le mur de pierre dure en arcade, qui doit porter la terrasse entre les deux pavillons du Château du côté du grand Parterre, est à 13 pieds de haut. Les murs susdits, à la réserve du dernier en arcade, sont de hauteur pour poser les plates-formes sur lesquelles la charpenterie*

6. *Lettres*, ed. P. CLÉMENT, V, 1868, pp. 276-278.

7. Bibliothèque Nationale, *Mélanges Colbert*, vol. 153, fol. 348. NOLHAC, depending on Perrault, states that this was after changes in the plans had involved demolition of certain new walls; we shall see that it preceded any modification in the plans, and that those ultimately adopted preserved the walls intact.

des planchers doit estre posée . . ."

What was the form proposed, and followed up to this time with full royal consent, for this "*nouveau bastiment*"? We shall find that it did indeed include the outer walls⁸ of the Château Neuf as ultimately executed, from the future Salle des Gardes de la Reine around through the future Salle de Diane (i.e. the symmetrical portions of the south and north wings, as well as the western mass), but that in other respects it differed fundamentally from the plan we know, and that *it did not envisage the retention of the Petit Château*. At most, certain minor parts of its walls were to be incorporated, wholly losing their identity, in the new construction, while its body and wings were to be swept entirely away. We shall learn, to be sure, that a year earlier, at the very first discussion of new enlargements in 1668, it had been decided to leave the Petit Château, but that, before work began, this decision had been superseded by a public declaration of the King to destroy it, and that on this basis the work was proceeding.⁹

These conclusions we shall derive from certain memoirs of Colbert,¹⁰ long published in full but with passages little observed, and in some cases badly misdated. One of these is headed *Observations sur les plans présentés par différents architectes pour Versailles, 1669*, and correctly determined by Clément, through a letter of Charles Perrault, to have been written shortly after June 25 in that year, when these plans were on the point of being submitted. This date shows that the several alternative or, as we may call them, competitive plans — by Vigarani, Claude Perrault, Jacques Gabriel, Louis Le Vau, Antoine Lepautre and Gobert — were invited and submitted after all the masonry previously described had been executed. Clearly Colbert had been seriously dissatisfied, in the spring of 1669, with the plan on which this work had hitherto gone so far forward.¹¹

Our first record of this dissatisfaction — substantially prior to the call for alternative plans, and thus referring to the initial one already under construction — is a paper headed *Raisons Générales*, in which Colbert sought, by consigning them to writing, to order and clarify his own thoughts regarding the Palace of

8. Also some partitions and portions of the surviving inner walls. We may note that the inner walls, toward the court, must have actually been raised one story by June, 1669, as the workmen were on the point of placing the beams of the first floor.

9. The order of events at this time was indeed, as we shall see, the exact opposite from that supposed by NOLHAC, who wrote: "*Le Roi avait pris d'abord la décision de raser entièrement le Petit Château. . . Il changea même d'avis en un point important, la conservation du Petit Château, à laquelle il avait d'abord renoncé.*" *Création . . .* 1925, pp. 144, 145.

10. *Lettres . . . de Colbert*, V, 1868, *Bâtiments*, No. 23, 38, 39. Except the last, with the year 1669, these are undated, and must be dated by the context, as restudied here.

11. It was nothing new for Colbert to be dissatisfied with Le Vau, whom he never loved, or for him to call in other architects to submit designs for a work Le Vau had already begun, as at the Louvre in 1664 and 1667. Cf. L. HAUTECEUR, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, 1927, pp. 145 ff.

Versailles.¹² Among its most instructive passages, hitherto unremarked, are the following:

"Il n'y aura qu'une seule cour dans toute cette maison qui sera bien plus large que longue."

"L'élévation du dedans de la cour sera de 60 pieds de hauteur,¹³ et la cour n'aura que 28 toises de large sur 34 toises de longueur."¹⁴

"Il n'y a aucune proportion gardée dans ces mesures."

The whole width between the present inner walls of the two wings of the Château Neuf is not far from 34 *toises*. Thus, the plan being followed clearly, called for demolition of the Petit Château to make a single court of that width or length. Indeed, it is in the same document that Colbert mentions *"la grande et publique déclaration que le Roy a faite de raser le petit chasteau."* In regarding 34 *toises* or 204 French feet as too small for the court, Colbert mentally compared it with the Louvre, where, with a similar height, the court was 62 *toises* square.

The depth given for this court corresponds well with the depth from the western mass of the Château Neuf to the eastern ends of the wings as first built (i.e., through the symmetrical portion of the façades, ending with the Salle de Diane, as they now stand). In other words, the whole of the intended building was to comprise only the three outer masses of the Château Neuf, surrounding a single open U-shaped court terminating in pavilions at the east. As Colbert's agent, in a report already quoted, had spoken of the arcade below the "terrace between the two pavilions" to the west, it is apparent that, with the Petit Château demolished, there was to be no enclosed connection between the wings in the main story. While their isolation from one another may at first strike us as anomalous, we must remember that such a formal relationship was then highly characteristic — witness examples ranging from the Villa Lante and the Farnese casinos on the Palatine, onward to the Hôtel de Ville at Lyon. In France, at this moment, Jean Marot, who engraved so many of Le Vau's earlier designs, was proposing just such a scheme in his engraved project for a *"Palais en Terrasse de l'Ordre Ionique*

12. *Lettres*: V, 266-268, No. 23. CLÉMENT placed this undated paper in 1665. NOLHAC wrote (*Création* . . . 1925, 144n) *"nous croyons cette pièce de 1668 ou du commencement de 1669,"* and remarked its obscurities without resolving them. Had Colbert's doubts reached this pass in 1668 he would never have proceeded so far with the building. Clearly the memorandum shortly precedes the call for new alternative plans, i.e., it is from about the beginning of May, 1669.

13. This is the height of the Château Neuf as executed; Colbert remarks that such height is needed at Versailles for magnificence and visibility from the gardens.

14. The graphic scale used by Colbert must have been somewhat inaccurate, slightly too small. The length of the face of the Château Neuf is actually 50 *toises*, instead of 52 as he gives it, and, toward the Parterre des Fleurs, about 33 instead of his 35. Proportionally reducing his other large dimensions would make the width of the Court in the first design 32 *toises* and its depth about 26, which correspond very closely to its dimensions in our Fig. 2.

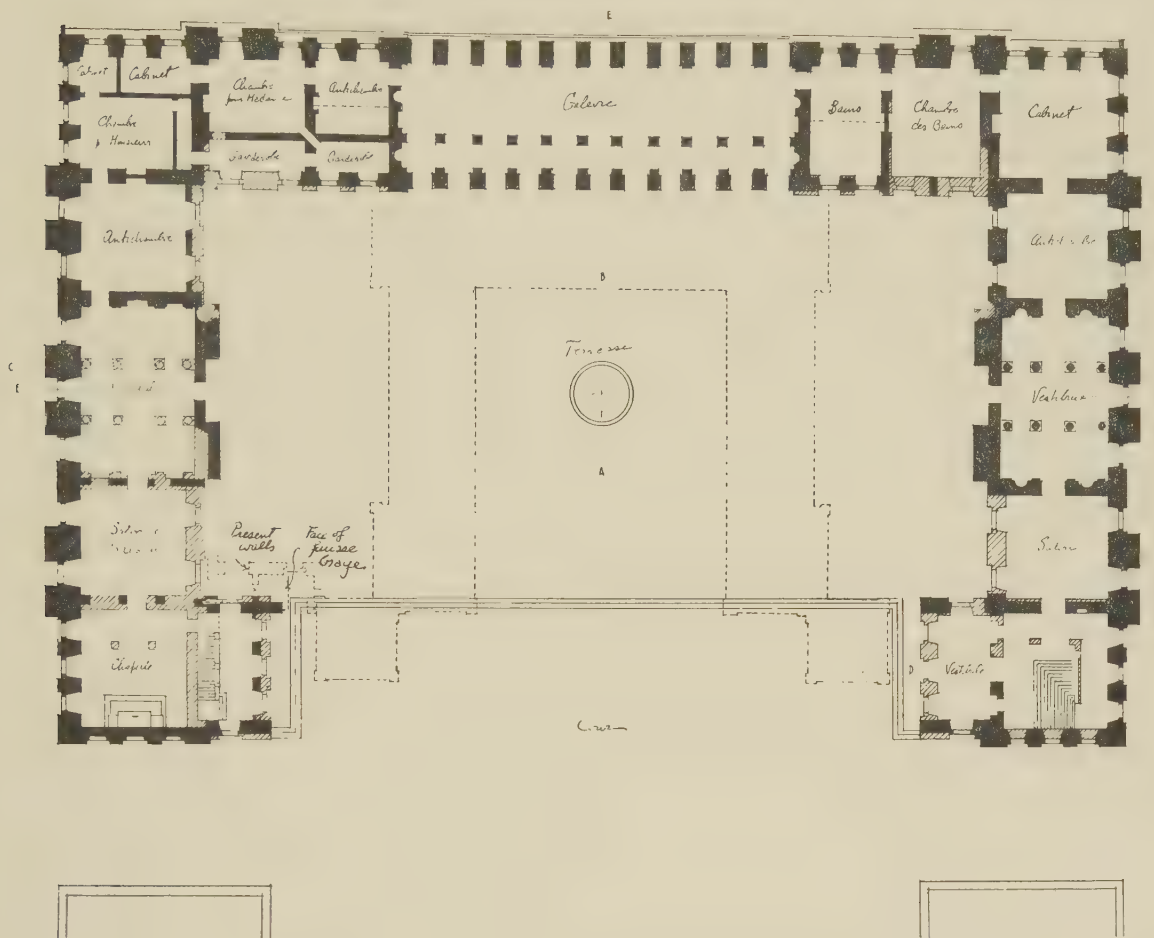


FIG. 2. — Reconstruction of Le Vau's first project for the Château Neuf. — Ground story, which was followed from the beginning of work in October, 1668 to June, 1669. — Walls in black persist in Le Vau's final project.

Colbert's Comments:

- A. "Il n'y aura qu'une seule cour dans toute cette maison, qui sera bien plus large que longue . . . 28 toises . . . sur 34 toises . . ." May, 1669.
- B. "La grande et publique déclaration que le Roy a faite de raser le petit chateau." May, 1669.
- C. "La face sur le jardin a 35 toises, jusqu'au pavillon de la basse-cour 7 toises." May, 1669.
- D. "Observer qu'en arrivant des jardins, il faudra que le Roy tourne dans l'appartement des bains, ou de l'autre costé, ou traverse toute la cour pour aller trouver son escalier." June, 1669.

Report of Colbert's agent, June 8, 1669:

- E. "Le mur de face du côté du Parterre à fleurs est à 19 pieds de hauteur; celui du côté de la Grotte est à 20 pieds. Le mur . . . en arcade, qui doit porter la terrasse entre les deux pavillons . . . du côté du grand Parterre, est à 13 pieds de haut . . ."

et Corinthien" (Fig. 1).¹⁵

Of the spacing of the arches on the west, which determined the width of the windows elsewhere, Colbert remarked: "Quoy que l'on fasse, les croisées et les arcades seront toujours petites, ne pouvant avoir que 6 pieds $\frac{1}{2}$, et elles devroient

15. The suite containing this plate appears for the first time in 2d collected edition of the *Grand Marot*, issued by JEAN MARIETTE in 1727. It cannot be dated singly, among the issues by Marot in his lifetime. Cf. A. MAUBAN, *Jean Marot*, 1944. At the Château du Vincennes were built in 1654-1660 by Le Vau the Pavillons du Roi et de la Reine Mère, separated by the whole width of the Cour Royale and united at the back only by an arcaded screen.

en avoir 9 ou 10." Those of the court in Bernini's design for the Louvre, so fresh in Colbert's mind, were of 14 feet, and even those of Lescot's façade were of 10 feet. Seven feet clear, as they stand today,¹⁶ is the most which could be gained for the openings in the ground story at Versailles, a spacing obviously established to accord with that of the eleven pre-existing openings in the old west wall of the Petit Château (Fig. 2).¹⁷ Accordingly, the arcade of the west wall in the initial plan was the same which still survives.

With these and subsequent indications we can reconstruct the initial plan with reasonable accuracy (Figs. 2 and 3).

To verify whether this plan is indeed correct we need to find, below the floor of the ground story, foundations of some part which differs from the scheme of 1669 finally executed — namely, foundations of one of the pavilions turning inward toward the court. There are no cellars at Versailles. Three of the four projecting corners of these pavilions are covered today with heavy masses of later masonry. Only the corner of the southeast pavilion toward what became the Cour du Dauphin is not so rendered inaccessible to excavation. It falls in the narrow passage still surviving from the work of 1669 along the east side of that court. Below the southern bay of this passage there has long been a privy vault. In the spring of 1947 it was desired to put there an enlarged septic tank, and the rest of the passage was excavated for this purpose. Filling its northern end, was found the corner of the *fausse braye* of the Petit Château, its brickwork like new, as it was exposed for only a few years between its rebuilding in rectangular form in 1661-1663 and the filling in of the moat in 1669. To show this feature a photograph was, fortunately, taken (Fig. 6),¹⁸ before a concrete floor was laid over the new septic tank. What was not then observed was a bold projection of the foundation along part of the eastern side of the passage, likewise clearly visible in the photograph. It occurs and ends exactly where it would be necessary to support the intended thick wall of the pavilion, as shown on our plan. The foreman who built the septic tank confirmed to me that this projection continued through the southern bay also, as it should do. Thus, confirmation of the secret of Versailles as to the first plan of the Château Neuf, was found in a privy vault.

16. They were enlarged to this size in 1669 by cutting back the piers.

17. The number of these eleven openings actually goes back to the château of Louis XIII, as built by Philibert Le Roy in 1631-1636. They appear in the oldest of all the known plans of the château, the fine large one discovered early in 1940, in the unclassified cartons of the Cabinet des Estampes, by M. A. E. M. MARIE, and generously signaled to us by him before his communication of it to the Société de l'Histoire de l'Art Français that fatal spring. ("Bulletin de la Société" . . . 1940, pp. 62-65). It makes evident that neither of the earliest engravings of the garden front, themselves subsequent to it, can be accurate. That of Silvestre before the changes of 1661 shows nine bays there; that of Pérelle, supposed to represent this front after these changes (but which must in fact embody an unexecuted study for them, and is inaccurate in many other respects) shows only seven — whereas Silvestre's plan of 1667 still has the eleven openings as in the first plan, and as the number still remains. Clearly the structure of the original wall, if it were not to be completely rebuilt, imposed the narrow spacing adopted.

18. Kindly placed at my disposition in summer 1947 by M. Japy, architect of the palace, and his coadjutor M. Racinais.

We observe that the initial plan for the Château Neuf had a single file of rooms about a single court. In this respect it corresponded with the Louvre down to this date, where the Cour Carrée retained single files of rooms even in many of Le Vau's own plans and where the decision to double the south wing was taken by Colbert only in June of 1668.¹⁹ The basic lines of the Louvre, to be sure, went back to earlier reigns. Elsewhere a doubling of files for greater convenience of arrangement, at least in the main *corps de logis*, was already beginning to be common in the early years of Louis XIV, as in Le Vau's plans of Raincy and Vaux. The initial plan of the Château Neuf was thus of a type on the point of becoming old-fashioned.

Colbert's complaints in the spring of 1669 regarding it included one which was very fundamental: he thought that the whole palace being erected was too small and that the site did not permit it to be larger. It was this limitation, as well as the adaptation to certain walls of the Petit Château, which he had in mind when he began his whole memoir of *Raisons Générales* at that time with the remark: "*Tout ce que l'on projette de faire n'est que rapetasserie qui ne serait jamais bien.*" This will be made clear by the following observations:

"La grandeur des pièces, qui seront de 6, 7, 8 et 10 toises sur 5 toises et 5 toises ½ de large,²⁰ n'aura aucune proportion avec la petitesse de la cour et du bastiment en général.

Tout homme qui aura du goust en architecture, et à présent et à l'avenir, trouvera que ce chasteau ressemblera à un petit homme qui auroit de grands bras, une grosse teste, c'est-à-dire, un monstre en bastimens.

Pour ces raisons, il semble que l'on devrait conclure de la raser et faire une grande maison.

Il n'y a que 52 toises de largeur entre les allées des deux parterres, et 90 toises de longueur entre l'allée du grand parterre de face et l'entrée de la demi-lune.

Il est impossible de faire une grande maison dans cette espace.

Le terrain est serré non seulement par les parterres mais encore par le village, l'église, l'étang. La grande pente des parterres et des avenues ne permet d'estendre ni occuper davantage de terrain sans renverser tout et sans faire une dépense prodigieuse . . .

Il n'y a pas d'apparence que le Roy veuille occuper plus de terrain que celui que cet endroit peut naturellement produire . . ."

Colbert's memoir proceeded:

"Il reste à examiner s'il faut tout raser ou conserver ce qui est élevé de neuf.

En rasant tout, il est certain que l'incertitude, le changement perpétuel et la

19. HAUTECŒUR, *Op. cit.*, p. 171.

20. 5 toises and 5½ toises are indeed the widths available for rooms in the Château Neuf as executed; the main walls being erected were thus doubtless in their present relations.

grande dépense ne concourent pas à toutes les grandes actions du Roy. Joint que ne pouvant faire une grande maison, tout ce qui se fera n'aura aucune proportion avec le reste de la conduite de Sa Majesté.

En conservant ce qui est élevé, l'on tombe dans les inconvéniens cy-dessus marqués.

Il y auroit un troisième party, de demeurer dans la résolution prise l'année dernière, de laisser le petit chasteau, et faire l'enveloppe suivant le dessin commencé.

Ce party satisfait à l'avis raisonnable que le Roy ne fist rien pendant son règne qui ne fust proportionné à sa grandeur, c'est-à-dire monstrueux, mais en monstre bien composé.

Tout le monde verra que le Roy avoit cette petite maison de plaisance et y ajouta seulement des bastimens pour son logement et pour toute sa cour. En un mot, ce bastiment ne sera pas considéré pour estre un ouvrage de Sa Majesté seule. Mais il faudra bien se donner de garde, ni de vouloir joindre une pièce du petit chasteau avec une du grand, ce qui ne se peut jamais sans tort, ni revestir ou joindre au mur du petit du dedans de la cour un autre mur orné de colonnes et de marbres, et élevé pour cacher les combles, d'autant que ce petit chasteau seroit alors enfermé entre un grand mur et un grand corps de logis, ce qui pourroit estre blasmé plus que toute autre chose.

Ce qui pourroit estre contre cette résolution, c'est la grande et publique déclaration que le Roy a faite de raser le petit chasteau, ce qui donne un engagement tel que l'on ne peut pas s'en retirer.

Il restera donc à prendre le party, ou de ne rien faire qui vaille en conservant ce qui est fait, ou de ne rien faire que de petit en le rasant. En l'un et en l'autre, la mémoire éternelle qui restera du Roy par ce bastiment sera pitoyable.

Il seroit à souhaiter que le bastiment tombast quand le plaisir du Roy sera satisfait.

Prendre la résolution du Roy."

It was Colbert, we see, and not the King, who here argued to preserve the Petit Château, as had evidently been intended at the very first, early in 1668, prior to the adoption of a contrary plan on the resolution of the king to demolish it.²¹

Colbert, in his gloomy forebodings, reckoned, as the event proved, without counting adequately on the skill and resource of the future architect, Mansart, in vastly extending the building by wings on a line east of the existing parterres. He reckoned also without the willingness of the King, in the end, to follow his

21. This is not the only instance in which Charles Perrault, the gifted teller of tales, garbled historic truth, especially where his brother was concerned. His account of the origin of the colonnade of the Louvre, skilfully worded to award the entire credit to Claude Perrault, gives, as has lately been established beyond further question, an entirely false impression and even contains more than one flat untruth. Cf. HAUTECEUR, *Op. cit.*, pp. 164-172.

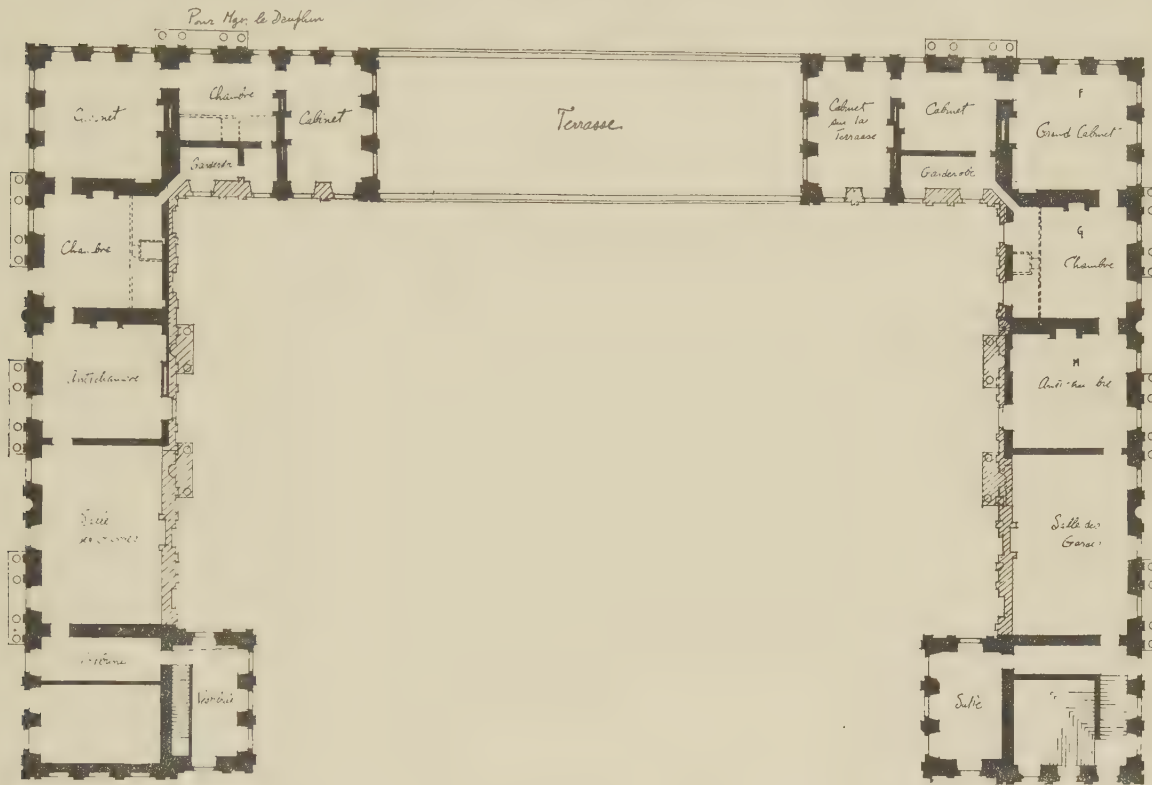


FIG. 3. — Reconstruction of Le Vau's first project for the Château Neuf, 1668. — Principal story.

ambitious ideas to their last consequence, which was ultimately to sweep away “*le village, l’église*,” and to make — with, it is true, a “prodigious expense” — a palace indeed worthy of his magnificence.

The immediate resolutions of the King were recorded by Colbert, mingled with other reflections of his own, in a *Mémoire de ce que le Roi désire dans son Bâtiment de Versailles*,²² which, incidentally, gives us welcome further light on the form of what had already been built. This memoir clearly precedes Colbert’s observations on the several competitive plans of the end of June, 1669²³ — observations which make many allusions to its provisions — and it doubtless immediately precedes the invitation and preparation of those plans, for which it outlined the requirements:

“*Sa Majesté se veut servir de tout ce qui est fait de neuf.*

Supprimer les avant-corps en retaillant les murs.

Elargir les arcades de la face du devant [i.e., the west façade].

Ces deux démolitions emportent le total; en sorte que, sous prétexte de laisser

22. *Lettres*, V, pp. 282-284, No. 38.

23. The memoir cannot have preceded Le Vau’s initial design of 1668, as NOLHAC seems to have supposed; it alludes in several instances to walls for the Château Neuf already constructed.

ce qui est fait, l'on demeure contraint dans l'estendue des fondations, et ainsy l'on en reçoit l'incommodité sans aucun avantage . . .

Le Roy veut que la cour soit propre, qu'il y ayt une fontaine dans le milieu, et que les carrosses n'y entrent point;

Que du milieu de la cour les quatre vues soyent percées:

Celle de l'entrée par le milieu, qui sera vide;

Celle de la face du jardin par les arcades de la galerie basse;

Celle des deux costés par des vestibules percés.

La face sur la cour, deux grands pavillons;

Dans celuy à droite en entrant, le grand escalier tout de marbre;

Dans celuy à gauche, la chapelle et l'escalier.

La symétrie des deux pavillons de mesme.

Dans le bas du corps de logis à droite, l'appartement des bains, composé de quatre pièces.

Un petit appartement du costé de la cour.

Du costé de l'escalier, deux appartemens petits.

Dans le grand corps de logis, à gauche, les appartemens pour les enfans de France, et deux ou trois autres.

En haut, le grand appartement du Roy, salle, antichambre, grande chambre, grand cabinet.

Autre cabinet.²⁴

Sur la cour, petit appartement.

De l'escalier, il faut entrer dans les deux appartemens, en sorte que le grand soit toujours fermé.²⁵

Du costé de la Reyne, son grand appartement sur les jardins, une chambre et une garde-robe sur la cour, pour son appartement de commodité.

Le reste, un appartement pour Mgr. le Dauphin.

Un étage carré dans l'attique, pour y faire quantité d'appartemens, dont quatre à six doivent estre composés d'antichambre, chambre, garde-robe et cabinet, et les autres de chambre et cabinet seulement.

Observer de mettre le plus d'escaliers qu'il se pourra pour dégager ces appartemens d'en haut.

Observer que les appartemens du Roy ayent aussy leurs dégagemens.

La galerie sur la face doit avoir un salon dans le milieu, s'il est possible.²⁶

24. There is a note: "*A sçavoir.*"

25. In this and some other instances the King's requirements went beyond what the initial plan could provide, and pointed to a need for doubling the files of rooms.

26. NOLHAC, *Création* . . . 1901, p. 93, supposing this memorandum to be of 1668, infers that on the site of the terrace "*le Roi a désiré d'abord une galerie.*" We have seen, however, that the terrace was already envisaged in the initial constructions of 1668-1669, whereas this memorandum is toward May, 1669. If the gallery it mentions was to be in the main story, as the allusion also to a "*galerie basse*" implies, the demand for it was a new one.

At this point Colbert recurs to comments on the design under construction :

"Observer que, si l'on continue les ailes jusqu'aux pavillons de la basse-cour, les milieux ne se trouveront plus qu'en abattant les avant-corps, et, en les abattant, il ne restera plus rien.

Observer qu'en arrivant des jardins, il faudra que le Roy tourne dans l'appartement des bains, ou de l'autre côté, ou traverse toute la cour pour aller trouver son escalier."

Colbert adds an interesting calculation on the hypothesis that the wings might be brought eastward to the pavilions of the *basse-cour*, extending the enfilade of the apartments and devoting this space, in the suite of the Appartement du Roi, to the staircase. His discussion with the King must indeed have involved this hypothesis, with its supposed consequence that the several existing *avant-corps* must be removed to achieve symmetry in the extended façades.

To secure a design meeting the newly formulated requirements, including retention of the work lately constructed, Colbert took the step — in May-June, 1669, as mentioned above — of inviting new plans from several architects, one being Le Vau. Let us call these the competitive plans. These plans, with the exception of a revised version of Le Vau's, seem no longer to exist, that of Perrault, at least, having perished in the fire which destroyed the library of the Louvre in 1871.²⁷ Colbert's observations on these plans,²⁸ however, give us an idea of them. None of them, clearly, proposed the retention of the Petit Château. Actually but one of them is of importance for us — that of Le Vau, the Premier Architecte. Colbert's discussion of it makes clear that it was by no means the plan Le Vau was ultimately to execute: for instance, Colbert refers with disapproval to the *"figures rondes qu'il affecte aux vestibules et salons. . . . Les vestibules composés d'une grande pièce ronde, d'une petite ovale et d'une grande carrée . . ."*

We print in full the part of this memoir headed *Observations sur le Dessin du Sieur Le Vau*:

"Il conserve tout ce qui est fait.

Les pavillons et les entrées sont comme le Roy les désire.

L'entrée du milieu du pavillon n'est pas l'entrée du milieu du vestibule de l'escalier.

Les figures rondes qu'il affecte aux vestibules et salons ne sont point du bon goust de l'architecture, particulièrement pour les dehors.

Les vestibules composés d'une grande pièce ronde, d'une petite ovale et d'une grande carrée ne seront pas approuvés.

27. There can be little doubt that these were Perrault's *"desseins de Versailles qui n'ont jamais été vûs que par M. Colbert,"* of which Cronström wrote to Tessin in 1693. R. JOSEPHSON, *Quelques Dessins de Claude Perrault*, in: *"Gazette des Beaux-Arts,"* 5th per., XVI, 1927, p. 176.

28. *Lettres*, V, pp. 284-285, No. 39.

Le grand escalier précédé d'un grand vestibule sera bien.

Le retour qu'il faudra faire dans la salle des gardes désire une nécessité pour l'excuser.

La suite du grand appartement du Roy est belle et bien proportionnée, excepté le vestibule du grand salon, qu'il faudroit supprimer.

Les petites cours seront les réceptacles de toutes les ordures.

Les petits appartemens n'auront point d'enfilade.

L'escalier du vestibule n'aura qu'un faux jour.

Les deux escaliers de dégagement, pour monter dans l'attique, n'auront de jour que par les petites cours.

Du costé de la Reyne: La chapelle de 13 toises sera trop grande.

La tribune en haut sera trop grande.

Si les carrosses n'entrent point dans la cour, il y aura loin à aller pour trouver l'escalier. Pour faire la suite de l'appartement belle, il n'y aura qu'un escalier qui monte à l'attique.

La Reyne n'aura point d'appartement de commodité, ou Mgr. le Dauphin.

Il n'y a point d'entrée du grand appartement de la Reyne au petit, ni belle, ni commode.

Les avances des deux pavillons et vestibules dans les ailes ne seront pas agréables.

Les ornemens du dehors, de pilastres et colonnes, sont trop communs et ordinaires.

La distribution du salon, qui sera séparé de la galerie, est un défaut.

Les ouvertures des arcades auront 7 pieds."

For a reconstruction or recognition of this plan, submitted June 26, 1669, we thus have several principal data. Since "*il conserve tout ce qui est fait,*" the main existing walls of the Château Neuf as begun, with their several *avant corps*, must have remained unchanged, as they are today. Since "*les pavillons et les entrées sont comme le Roy les désire,*" there must have been, as the requirements specified, "*la face sur la cour, deux grands pavillons, dans celui à droite en entrant, le grand escalier, dans celui à gauche, la chapelle et l'escalier.*" The vestibules and salons must have been circular. From the remark that these forms are undesirable "*particulièrement pour le dehors,*" we judge that these circular vestibules would have projected from the walls of the court in very much the same way as the Rotonde d'Apollon of the Louvre, built by Le Vau in 1655-1660.

The major features thus outlined may be recognized in the plan found by M. Marie in the Tessin Collection in Stockholm (Fig. 4). It conforms to many of Colbert's comments on Le Vau's competitive scheme: for instance, it has indeed the "*figures rondes*" for vestibules and salons, and, more specifically, "*les vestibules composés d'une grande pièce ronde, d'une petite ovale et d'une grande carrée.*"

But in several other respects it differs from Le Vau's plan as then commented, most notably as concerns the chapel, of which Colbert had said: "*la chapelle de 13 toises sera trop grande.*" The plan, then, cannot be the competitive one submitted by Le Vau that June, but is, rather, a revision of it. Let us call it Le Vau's revised competitive plan.

Le Vau had met two of the most severe of Colbert's objections to the initial design of the Château Neuf by a drastic step. He had moved the whole main *corps de logis* to the west, thus simultaneously enlarging the palace and deepening its court. The "*mur en arcade*" — which had been, and was ultimately again to be, as it is today, the western wall of this block — he took as its eastern wall. It was preserved, but reversed. It still had the eleven narrow openings of which Colbert had complained. West of it was now a double file of rooms along the garden, occupying the site of the present broad western terrace of the château. The outer file was a gallery, leading at each end to a large circular salon. These salons terminated the vistas of the central allées of the enlarged parterres to the north and to the south.

Among Colbert's strictures on Le Vau's competitive plan were: "*La Reyne n'aura point d'appartement de commodité, ou Mgr. le Dauphin.*" It is hard to reconcile this complaint, like several others, with the plan of Stockholm, which seems to be quite amply provided in this regard. Apparently these defects had been taken into account and eliminated in this revised competitive plan. There was one, however, which had not been eliminated. Colbert had remarked of the competitive plans: "*Le défaut universel de tous les dessins sera qu'il faut trop abaisser le bastiment sur les cours*" — presumably to avoid the disproportion, which he had mentioned in the beginning, between the diameter of the courts and the height of any such wall as the intended sixty-foot external one, which must carry around the corners. Le Vau's proposed court, no longer "*plus large que longue,*" was now 27 *toises* wide in the center (21 at its narrowest), by 33 *toises* deep, yet at least the end pavilions and the central pavilion at the back of the court would have had to rise the full sixty feet. For good proportion to the court, one had to reduce this, but it could not be reduced on this scheme. This factor doubtless contributed substantially to the ultimate abandonment of the plan, along with Colbert's academic hostility to the "*figures rondes,*" at once Baroque and reminiscent of Medieval survivals.

As Le Vau's scheme used the walls already built, construction could meanwhile proceed uninterruptedly in accordance with the revised competitive plan. That it did so proceed, exactly on the new, revised lines, is shown by excavation undertaken in early 1949 to verify whether the radical extension westward proposed by this plan was actually begun. M. Marie writes me: "*Nous avons faits deux tranchées, l'une sur le bord du perron vers l'orangerie, l'autre au centre de la*

façade sur le perron. La première a donné une masse correspondant à une colonne du salon rond; l'autre a montré deux massifs reliés par un arc de décharge, les 2 massifs à l'aplomb de deux colonnes du vestibule central. De plus il y a sous le perron un réservoir étroit et long, en partie comblé maintenant, dont les deux long murs, parallèles à la façade actuelle, correspondent aux fondations de la façade du plan de Stockholm et à celle du mur de la Galerie entre celle-ci et les pièces sur cour. . . . Sur le parterre d'eau actuel est celle retournée prévue sur la cour du plan suédois."

That the foundations could so proceed for a time in spite of Colbert's remaining objections to the plan is explained by Le Vau's eagerness to press the work forward to satisfy the King's desire for speedy progress, but they could not have proceeded long, as we shall see.

As Colbert pondered Le Vau's scheme, giving weight to his consideration that the court façades must necessarily be made lower, he evidently recurred at just this point to the idea of retaining the Petit Château, which could serve as the lower, interior file. As he had reflected in the spring of 1669, when he had previously canvassed its retention, "*tout le monde verra que le roi avoit cette petite maison de plaisance et y ajouta . . .*" In any case, the next plan we know of — the one ultimately followed in execution — adopts this idea (Fig. 5).²⁹ More fully than Le Vau's competitive plan and its revision, it retains the half-built outer files of the Château Neuf and turns these inward for the stairway and chapel; but, instead of building a new inner file adjacent to them, it retains the Petit Château to provide the more private facilities. To the line of the pavilions of the *basse-cour* it extends, not the Château Neuf itself, of which the symmetry is undisturbed, but wings and pavilions added to those of the old building. These masked the junction of old and new and supplied vestibules to the stairways.

In analyzing this plan, one is interested to note first how well it met all the criticisms of Colbert on Le Vau's competitive plan. The circular and oval elements are eliminated. The "*petites cours*" at the sides, which Colbert had mentioned with disapproval in his remarks, have become two courts of sufficient size and dignity to escape his criticism, and to give adequate light to units opening from them. The chapel, already reduced in the revised competitive plan from 13 *toises* to less than eight, retains this size. One enters facing the stairway.³⁰ A slight widening of the wings of the Château Neuf inward to the face of their central *avant corps*, with a slight narrowing of some of their rooms, supplies the former lack of *appartements de commodité* for the Queen and the Dauphin and gives useful *dégagements*.

The new plan had still other advantages. Its great saving in cost, while

29. Cabinet des Dessins du Louvre, Cartons Le Brun, frequently reproduced. There is an almost identical drawing, with some later revisions, at the Archives o'1766.

30. The lack of this relation was a point Colbert had criticized in Perrault's competitive plan.

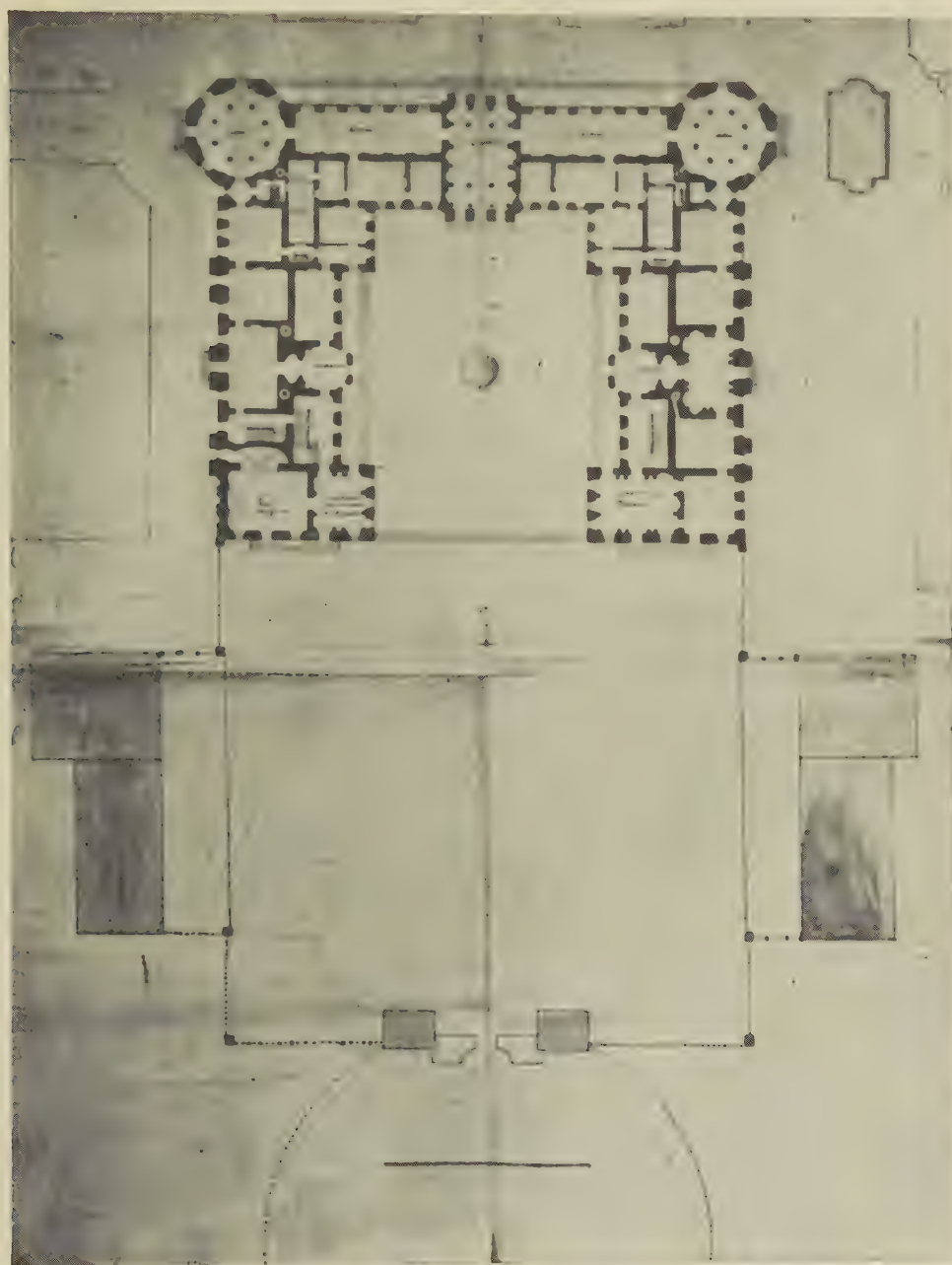


FIG. 4. — Le Vau's revised competitive plan for the Château, Summer of 1669. — Ground story.

perhaps a matter of indifference to the King himself, would certainly be appreciated by Colbert, once he had convinced himself that the reputation and glory of the King would not be impaired by preserving the old work. The retention of the old stairways of the Petit Château, as private access for the King and Queen, was extremely convenient. No longer was it true, as in the initial scheme and also in

the intermediate ones, that "*en arrivant des jardins, il faudra que le Roy tourne dans l'appartement des bains, ou de l'autre costé, ou traverse toute la cour pour aller trouver son escalier.*"

The only gallery, now again as in the initial scheme, was on the ground floor, under the terrace. It had, to be sure, no salon in the middle, but the King had not made this an absolute requirement, and other advantages in the whole scheme outweighed this lack.

At all events, with its many merits the plan was adopted, and speedily, even though this adoption did reverse the King's previous great and public declaration that he would raze the Petit Château.

The date of this final plan may be established as follows: We observe that the masonry-work on the Château Neuf — begun by November, 1668, as we have seen — had continued on a large scale through 1669 and 1670 (I, 330, 414), so that the whole period of uncertainty in mid-1669 could not have lasted very long, as would have been the case had not the final plan been arrived at without much delay. The wings for the vestibules were wholly new in this plan, yet on May 5, 1670, Colbert wrote the King that these two wings and pavilions joined to the Petit Château were almost finished and that the stucco-workers were about to begin work inside them.³¹ There can thus be no doubt that the final plan was already made and approved in this form by the fall of 1669, more than a year before the death of Le Vau on October 11, 1670.

While Le Vau thus surely took responsibility and deserves credit for this scheme, the actual drawing, like all other drawings we have for the original construction of the Château Neuf, is from the hand of François Dorbay, Le Vau's son-in-law, principal assistant, and continuer. All the handwriting on them is identical in its formation, as in its uniform misspellings, and this handwriting is identical with that of Dorbay on other drawings, some signed with his name, over a long period, extending after Le Vau's death.³²

Even after the presentation of this plan, which was the one executed, Le Vau or Dorbay must have further briefly canvassed the idea of razing the Petit Château. This is evidenced by added pencil lines on the plan (Fig. 5) which suggested a second file of rooms on the court side of the new constructions, either along the west only, with rounded inner corners, or also along the wings. These schemes would have brought the Petits Appartements in direct connection with the Grands

31. *Lettres*, V, p. 296.

32. MARQUET DE VASSELLOT, in a paper on the apartment successively occupied by Colbert and by the Grand Dauphin at the Louvre, reproduces two drawings, one transmitted by Le Vau in 1661, the other signed by Dorbay in 1692. Now, the handwriting on both these plans, ample in amount, is identical, and can thus only be that of Dorbay. HAUTECŒUR has signalized many other plans with Dorbay's writing, in which he remarks particularly the *g* written in the manner of the XVI and early XVII Centuries. "Gazette des Beaux-Arts," 1924, I, pp. 151-168 and *Le Louvre et les Tuileries sous Louis XIV*, esp. p. 170.

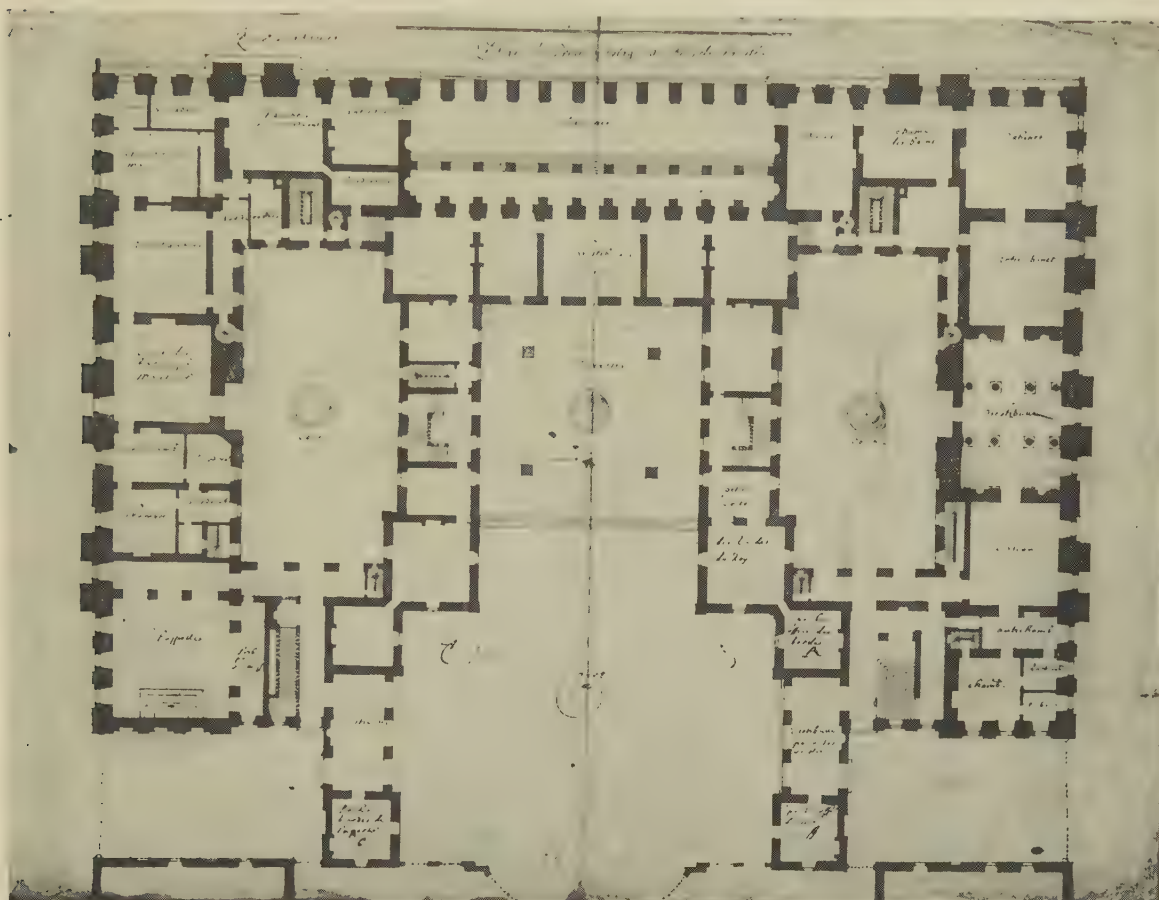


Fig. 5. — Le Vau's final plan for the Château, Autumn of 1669. — Ground story.

Appartements, eliminating the interior courts. From the slightness of the study given to these alternatives, we see that the existing plan was regarded as reasonably satisfactory, and the great decision to follow it was adhered to.

We are now in a position to summarize the course of events, and the responsibility for them, in the genesis of the Château Neuf. The first idea of all, in early 1668, was an enlargement which would have preserved the existing Petit Château. This idea was abandoned before adoption of the plan on which construction was begun by October 1668 and pressed until June 1669. This plan was very different from the one finally achieved, comprising as it did one single great court (on the site of the Petit Château) surrounded by a single file of rooms, but the exterior walls of the portions then built were, in the end, retained unchanged. This initial plan already envisaged the open terrace, and not a gallery, on the main floor to the west. The plan was primarily a scheme of the King's; Colbert became increasingly dissatisfied with it, his objections coming to a head in May, 1669. He it was who then mooted, as one possibility, a reversion to the idea of retaining the Petit



FIG. 6. — Excavation of 1947 showing in right foreground the foundation of the southeast pavilion of the Château Neuf on the initial scheme of 1668.

Château. The King's requirements, however, as formulated for the several architects thereupon invited to submit alternative plans, did not propose its retention, and none of the plans submitted in June seems to have envisaged this. That of Le Vau, which retained the newly built walls but was otherwise quite different, came nearest to giving satisfaction. He revised it in some regards and proceeded in accordance with it to lay the western foundations, before Colbert could make his objections fully felt and win the King over to his view. By fall, however, it was determined, after all, to keep the Petit Château, in accordance with a wholly new final plan of Le Vau and Dorbay, with many advantages. The motives for the

decision were ones arising from Colbert's reflections and were of a nature to have appealed to him more than to the King.

It was not until 1672,³³ some years after Perrault's plan had been submitted and rejected, and even two years after the new pavilions for the vestibules had been added to the Petit Château on the basis of Le Vau's final plan, that the structural condition of the old building led to the rebuilding of a part of it. On this occasion, to be sure, Perrault and others may well have again urged its demolition, and this time the King may well have insisted with emphasis on its retention. The whole matter had then been settled much too long to warrant its being reopened.

FISKE KIMBALL.

33. *Création*, 1925 ed., p. 160; also *Comptes*, I, p. 587.

DESSINS DE MAÎTRES

UN DESSIN DE FRAGONARD AU MUSÉE DE BESANÇON¹

L'ARCHITECTE Pierre Adrien Pâris, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, dessinateur du Cabinet de Louis XVI et Directeur des Menus, légua à Besançon, sa ville natale, toutes ses collections.

La Bibliothèque Municipale conserve de lui quelques albums composés où Fragonard et Hubert Robert voisinent avec d'autres "Romains" dont les sanguines rivalisèrent parfois avec les leurs de façon assez trompeuse. On trouve là Bouteux, Vincent, Berthélémy, Suvée, Challes, Briard, Calais, Duraumeau, le plus dangereux de tous étant Pâris lui-même qui, dans certaines copies très libres de facture, imite Robert à s'y méprendre. Ce petit choc si décisif pour l'amateur par lequel il différencie au premier aspect les écritures de deux dessinateurs, cette sensation où jouent le rythme, la couleur, les tics mêmes de la main par lesquels s'expriment des

tempéraments particuliers, n'apporte guère d'évidence ici, et il faut bien soigneusement faire les comparaisons nécessaires pour y démêler ce qui appartient à l'un et à l'autre.

Sur les murs du Musée, des dessins d'Amand, Barbault, Pérignon, de la Rue, La Traverse complètent le florilège de ces dessinateurs aimables, éclos à Rome autour de la Villa Médicis vers le milieu du siècle de Louis XV.

Si Fragonard et Robert jouent les premiers rôles dans le Cabinet Pâris, Gabriel de Saint-Aubin en est presque absent. Cependant une des salles montre deux feuilles accrochées en pendant. Le catalogue du Musée de Besançon par Ad. Chudant (1929), où nous les trouvons sous les Nos. 230 et 231, les donne à Saint-Aubin ainsi que Mlle. Jeanne Magnin, qui les apprécie fort dans *Les Dessins du XVIIIe Siècle au Musée de Besançon* (1929), et M. E. Dacier qui catalogue la *Jeune Mère Jouant avec ses Enfants* sous le No. 401 de son volume sur Gabriel de Saint-Aubin publié à Paris, chez Van Oest, en 1931.

1. *Jeune Mère Jouant avec ses Enfants*, dessin aux trois crayons; h. Om265; l. Om185.



FIG. 1. — FRAGONARD. — Une Jeune Fille Tenant une Broderie, dessin aux trois crayons. — Musée de Besançon.

Si le premier, *Une Jeune Fille Tenant une Broderie* (Fig. 1), a tout l'esprit du dessinateur parisien, l'autre, *Jeune Mère Jouant avec ses Enfants* (Fig. 2), est une œuvre de Fragonard. Cette mère qui semble donner la becquetée au plus jeune, assis sur une futaille, qu'entourent quatre autres bambins et

le dogue, personnage habituel des toiles de Frago, appartient à la série des scènes familiales exécutées par le Maître vers les années 1780 après le mariage avec Anne Marie Gérard: *L'Education Fait Tout, Dites-donc s'il vous Plait*, ou la *Visite à la Nourrice*, et bien d'autres encore.



FIG. 2. — FRAGONARD. — Jeune Mère Jouant avec ses Enfants, dessin aux trois crayons. — Musée de Besançon.



FIG. 3. — FRAGONARD. — Scène Infantine, dessin aux deux crayons. — Cabinet des Dessins du Louvre, Paris.

Ces scènes sont généralement représentées dans quelque scellier de village ou quelque pièce paysanne qu'éclaire un rayon rembranesque. Ici, c'est entre le seuil d'une maison et des frondaisons épaisses qu'est évoquée toute cette nichée; la lumière diffuse venue du ciel pénètre tout, modèle les visages, pose un tremblottant rayonnement sur les feuillages, avec un éclat, une intensité, qui rappellent le Renoir des nudités féminines parmi les verdure ensoleillées.

C'est peut-être ce changement de décor qui, ne liant pas, à première vue, cette composition avec les autres scènes familiales, a empêché les nombreux érudits du dessin qui visiteront le Musée de relever cette erreur d'attribution manifeste.

On retrouve dans les enfants assis cet équilibre en mouvement donné si souvent à ces personnages vus en raccourci, une jambe en avant, la tête derrière

une épaule levée, prêts à basculer en avant et en arrière, ces chapeaux posés en auréole sur la tête des garçons, et encore, ces yeux vifs, boutons de jais que la pierre noire de Frago a si souvent posés sur de jeunes visages ronds. Bien typiques encore sont ces indications anguleuses en dents de scie des feuillages.

Un dessin aux deux crayons,² moins poussé, appartenant au Cabinet des Dessins du Louvre, *Scène Infantine* (Fig. 3), montrant des enfants attelant un chien à un petit chariot de fleurs, permettrait, s'il en était besoin, de faire les comparaisons nécessaires.

JACQUES MATHEY.

2. Reproduit dans l'*Inventaire Général des Dessins du Musée du Louvre, Ecole Française*, Tome V, No. 4.055.

TRANSLATIONS

TRADUCTIONS

JEAN PERRÉAL

At the end of the Middle Ages, French painting seems to have experienced an interruption in its flow; this, at least, has become the current opinion. But it is merely an opinion and one which betrays in reality a very inadequate knowledge of our school of that time; what survived of that period's production has indeed remained almost entirely anonymous, and while the names and activities of our painters of that time are known

through documents in archives, it proved impossible to reconstruct the work of each of them with certainty.

On the other hand, this period of about fifty years—which goes from Fouquet, who died in 1480, up to the impact of the Italian Renaissance which had a deep bearing upon painting beginning only with 1530—appeared to be essentially a transitory period between two styles and two great epochs, and as such is of only

second-rate interest. Theoretically, it was viewed as a decline in our art of the Middle Ages and, instead of giving it the benefit of assuming that it was an original and creative school of French art, it was always sought to bring out its nascent Italian domination together with a still persisting Flemish influence. The works of that school which reached us being anonymous, those in which a foreign element was marked, were considered

as representative of the art of our country to the same extent as others, characteristically French. Thus, the main line of the development of our painting came to be lost.

Another problem added to this confusion. The French School had produced one great painter—Jean Perreal, called Jean de Paris, whose life and activity correspond exactly with that period, since he is mentioned in the texts between 1483 (or 1485) and 1530.¹ His reputation passed beyond French borders and spread to Italy, Flanders, England and Germany. But, in spite of wide research undertaken in the last century, no painting of that artist seems to have remained.

The early biographers of Perreal² devoted themselves primarily to the reconstitution of his life with the help, happily, of numerous texts preserved in the archives—texts which supply us with many a detail. We still do not know the place and date of his birth, but we know that he died in Paris in 1530, at a quite old age. The place of his chief residence was Lyon. He is known especially as having worked, successively, in the service of Charles VIII, Louis XII and Francis I, as *peintre en titre* and *valet de chambre*. But his activity was most varied. He was one of those great spirits of the Renaissance, comparable to Leonardo da Vinci, both a learned man and an artist, in turn, painter, architect, decorator, organizer of the "entries" of prominent personalities, occasionally poet, since he invented a few fine stories "and mysteries with poetry and versification"; he has, moreover, recently been discovered³ as the author of an important poetic work of a new type which raised much talk, the *Complainte de Nature à l'Alchimiste Errant*, in which he showed great scientific learning. He stated in a letter that he had studied mathematics; the alchemist, Cornelius Agrippa, had great respect for his knowledge; Jean Le-maire praised his literary gifts. When Louis XII sent him to London to Prin-

cess Mary Tudor, his fiancée, he was regarded as a real ambassador. However, that man with such diverse capacities was above all an architect and a painter. As an architect he was in the service of the city of Lyon, taking care of many works, fortifications, bridges and hospitals, and assumed the duties of a supreme expert who was asked for advice and supervision; he undertook to build for Margaret of Austria the impressive funereal city of Brou; and shortly before his death he was still supervising the repair work of a royal castle. As a painter he owned his great renown to his talent as a portraitist. His contemporaries considered him "an excellent painter who portrays extremely well." He made his debut at the Court in 1496 when Charles VIII sent him to Germany to paint a lady famous for her beauty. Louis XII who considered him unequalled even in comparison with the great painters of the Italian Renaissance, during one of his Italian campaigns, wrote to the Regent of the Kingdom, to be sent "portraits by Jean de Paris . . . to show here and there to ladies [he meant the ladies of Italy], as there are none to compare with them."⁴

That the entire work of such a painter could have disappeared without leaving any trace was obviously difficult to admit. That is why, at the end of the last century, two great biographers of Perreal, Bancel and de Maulde la Clavière, made several assumptions.⁵ Bancel thought that a painting of the end of the XV Century could be attributed to him because it bore the initials "J. P."—an attribution that was soon abandoned. De Maulde, whose biographic study remains the best (it dates of 1896), sought to recognize the hands of Perreal successively in the most beautiful French paintings of the period. In 1902, a hypothesis which won over many adherents, stabilized the controversy; it proposed to identify Perreal as the Master of Moulins—the name given to the presumed creator of a group of paintings which had all been bound, as a result of comparative study, to the famous triptych of the Cathedral of the city of Moulins, and

included almost all the most beautiful French works of the end of the XV Century. The Belgian art historian, Hulin de Loo, who was the first to make this observation, using the comments made by de Maulde and Camille Benoist on the paintings of that group, was strongly criticized by Paul Vitry for his boldness.⁶ However, this hypothesis was retained, though not without certain reservations. It has deeply influenced the opinions expressed on French painting of that time. By attributing to Jean Perreal works of the most diverse inspiration, it made of one of the best exponents of our French painting, an artist of eclectic tendencies, an imitator at times of the Flemings and at other times of the Italians; it thus strengthened the belief in the decline of the creative power of our school. This will be critically analyzed in the present study. But we can, at this point, already stress that the religious paintings of the Master of Moulins do not correspond to the special talent of Perreal as a portraitist and *crayonneur*.

Among the later research devoted to the subject should be mentioned the works of Messrs. Audin and Vial who, in 1919, wrote for a Dictionary, a biographical article on Perreal, very complete and up to date; Gustave Lebel who, in 1939, called attention to already known texts in the archives; and M. Jacques Dupont who, in 1946, suggested the attribution of a portrait which will be discussed later in this article.⁷

* * *

Almost everyone agreed that the problem was insolvable because of the lack of elements which could serve as a basis for research. Some do exist, however. In a thesis which I presented at the Sorbonne in June 1948, I set myself to prove it and was able to establish a basis founded on historically certain data. This permitted me to distinguish the hand and school of Jean Perreal in the great mass of anonymous French works of that time. The personality of the artist thus re-constituted does indeed appear to be as the texts led us to expect—that of a *crayonneur* portraitist, humorous and vigorous, quite different from

1. A Jean de Paris is mentioned in Lyon in 1483. But it is not proved that this is Perreal; the artist was not called by his real name until 1485.

2. PERICAUD in 1858, RENOUIER in 1861, ROLLE in 1861. DUFAY in 1864, ETIENNE CHARVET in 1874, P. MOREAU in 1889.

4. Letter published by R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE in: *Op. cit.*

5. J. BANCEL, *Op. cit.*, published almost all the known letters of Perreal; *Op. cit.*

7. M. AUDIN and E. VIAL, *Op. cit.*, give all the documents on Perreal mentioned by earlier biographers as well as some additional ones. *Op. cit.*

Jean Clouet, and whose renown was tremendous. The fact that his art was so widespread permitted me, indeed, to solve some problems of the history of painting of the period. In France, he reveals the origin of the style of the Corneilles' de Lyon; it was Perreal, who resided chiefly in Lyon, who was the leader of their school. Abroad, he explains the strong French influence received by Holbein in his youth from the *crayonneurs*; I will show, in another article to follow, that it was Perreal and not Jean Clouet who modified Holbein's technique of the chalk and sanguine portraits during the latter's trip to France in 1524, and that Holbein had been unable to build a strong head and to lend it that powerful stability which appears to us so characteristic of his art, until he had seen the portraits of Perreal or of his pupils in Lyon. The personality of Perreal restored to our school of painting the prestige it had at the end of the Middle Ages. It proved the continuous development of French art in the period of the full flowering of the Renaissance.

This first article will be devoted to the establishment of the point of departure. For the study of this initial problem I will again use the arguments developed in my thesis.

In the absence of paintings there exists an important testimonial to Perreal's art in the guise of the tomb of Francis II and Marguerite de Foix, Duke and Duchess of Brittany, in the Cathedral of Nantes, which their daughter, Queen Anne of Brittany, had had executed. It is known that she addressed herself to Perreal for its "models" and that Michel Colombe, aided chiefly by his nephew, Guillaume Regnault, sculpted it from 1502 to 1506.⁸ It is an oblong monument surmounted by the recumbent statues of Francis II and Marguerite de Foix (Fig. 1). It is divided into two stories, the one on top presenting, in ornamental arcades, the twelve Apostles, Saint Charlemagne and Saint Louis, patrons of France, Saint Francis and Saint Margaret, patrons of the dead; and the lower one, weepers

in medallions. Four statues—four women representing the Virtues of *Justice, Moderation, Strength* and *Prudence* stand, detached from the monument, at the four corners. Perreal supervised their execution, which authorizes us to assume that the monument conforms with the original models. In spite of this detail given by the texts,⁹ the tomb has usually been included in the work of the one in charge of its execution, Michel Colombe, so that the part played by Perreal, the man responsible for its actual creation, passed rather unnoticed. To what extent did its translation into sculpture by the hand of Colombe permit the survival of Perreal's original? In order to evaluate this, I sought in the style of the tomb, by means of a series of comparisons, for everything that did not properly belong to the usual art of Michel Colombe and his aides in their other works. These comparisons entirely disregarded the decoration of the tomb (the work of two Italian sculptors—one of these being, as it is believed, Jerome de Fiesole—who were then importing to France the Renaissance decorative style and must have caused Perreal to accept it), but were concerned exclusively with the figures in which Colombe could have been tempted to go back to his usual interpretations of the human figure, postures and drapings. And among the figures this analytical work was centered essentially on the four corner Virtues and the cherubs kneeling by the dead—certainly a free creation of Perreal's. As for the recumbent effigies of Francis II and the duchess, long since dead, and whom he had not known, he could but reproduce portraits by other artists; and as to the figures which decorate the cenotaph, apostles and saints, he represented them for the most part according to currently used models.

In the sculptures of the school of Colombe, with the exception of the tomb of Nantes, the faces of women, children and angels have full, round cheeks smoothly modeled. Their type, whose rather uniform softness has often been described as characteristic

of the period of "relaxation," has been brought out by the grouping of the works of the master and his school, as put forward by Paul Vitry: it includes the princess in *Saint George Slaying the Dragon*, of Gaillon (Figs. 2 and 4)—the only authentic sculpture by Colombe aside from the Nantes tomb and a medal of Louis XII; a *Saint Catherine* and the *Vierge de la Carte* which are the most authentic products of his workshop; the funereal statue of *Roberte Legendre* (Figs. 3 and 5), sculpted by his nephew and chief assistant, Guillaume Regnault; and the cherubs and little princes on the tomb of the children of Charles VIII in Tours, attributed to the same artist or to others of the master's assistants (Fig. 6). These few works have been selected as the most representative of the art of Colombe, according to the conclusions of Paul Vitry. Here is a brief summary of the reasons in each case.

Even though there is no proof of the project of the *Saint George* of Gaillon having been designed by Michel Colombe, the analyses of Paul Vitry tend to confirm this, or at least sufficiently to recognize in it his personal style.¹⁰ This bas-relief had been ordered by the Cardinal of Amboise for the altar of the Castle of Gaillon where due to the Italian Jerome Pachet, it was given a frame of an entirely different art; and the marble block in which it was cut had been sent separately to Michel Colombe, in Tours. The composition could not have been very original, since such a classical subject calls for the repetition of conventional patterns, and there are revealed here some borrowings from the numerous representations of this scene produced by the French or foreign schools of that time. But it was translated according to the genius of the author, and the calm that emanates from it as well as certain details (the type of the princess and the folds of her clothing) are, indeed characteristic of the school of the Touraine region which, still according to Paul Vitry, offers us the best criterion for the identification of the art of Colombe.

The *Saint Catherine* and the *Vierge de la Carte* are the only workshop sculptures which Paul Vitry considers as really characteristic of the style of Colombe himself, both because they be-

8. Perreal tells of having done the models for that tomb in a letter of 1511, published in *Op. cit.* Michel Colombe mentioned in a letter of December 3, 1511, his having executed it with the help of his nephew, Guillaume Regnault "who served and helped during the space of about forty years."

9. In the same letter of 1511 published in *Op. cit.*, Perreal insists on the supervisory part he played in the execution of the Nantes tomb: "Whose model I just made. . . . I was always or most of the time there when it [the sepulcher] was being made."

long to the mature period of his art and because they retain the round and candid face with the turned-up nose dear to the school of Tours since Fouquet's time;¹¹ they are preferable from this point of view to the well-known Olivet *Virgin* which, more idealized, appears to Vitry to belong to a later and more developed period of the school of Colombe.

As to the two pupils' works—the statue of *Roberte Legendre*, the execution of which by G. Regnault is confirmed by the texts, the recumbent effigies and the cherubs on the tomb of the children of Charles VIII, which P. Vitry attributed to Regnault or to the workshop of Colombe on the basis of quite convincing motives¹²—they are well within the tradition of the Touraine region; in particular, the cherubs, exaggeratedly chubby like those of Fouquet.

Therefore, while it is impossible to affirm with texts in support that the compositions of all these sculptures were created by Colombe and Regnault themselves, it is nevertheless certain that they are indeed of Touraine and characterize their art.

This localization furnishes a sufficient basis for the differentiation of the homogeneous style of that group from that of the Lyonnese Perreal.

If we now go back to the figures on the Nantes tomb, we shall notice, first of all, a desire to vary the physiognomies; those of the four *Virtues* are very different, which is significant of the talent of Perreal as a portraitist. In addition, the treatment of the faces shows stylistic research unknown to Colombe. The four *Virtues* (Fig. 9) and the recumbent effigy of the duchess (Fig. 10) have firm masks showing the bone structure of the forehead, the temples, the flat part of the cheekbones, and the chin, and in which, on the other hand, the flesh of the cheeks has lost its supple fullness. But it is in the cherubs—more or less

imaginary figures—that the divergencies in style are most apparent. The cherubs of Nantes—handsome because of the powerful structure of their foreheads, stern, and hardly child-like because of their emaciated cheeks—are far removed from the round, fleshy and tender child-type of the school of Colombe as revealed to us by the cherubs and the little princes, the sons of Charles VIII, on the tomb of Tours (Fig. 8 and Figs. 6 and 7). In order to bring out the bone structure, Perreal reduced the volume of flesh, particularly in the cheeks.

The differences in the two styles which go so far as to present a real contrast, might perhaps be explained by the fact that Perreal hired the great Michel Colombe "by the month,"¹³ and under close supervision. Had it not been for this supervision, the sculptor would not have failed to transform the individualized physiognomies of the original models according to the graceful but impersonal ideal of feminine beauty of the school of Touraine of that time. Beyond any doubt, Perreal belonged to another school.

The head of Francis II on the recumbent effigy of the tomb of Nantes (Fig. 10) permits the strengthening of these observations on the construction of the face by Perreal (even though the two recumbent figures are not idealized, which can very well be explained by the above-mentioned transformation of earlier portraits). One cannot successfully contrast it with the *Louis XII* of the medal by Colombe which is a study from life and about which it is not even known whether its original design was done by Colombe himself.¹⁴ Besides, the comparison concerning men's faces would seem to be of lesser interest. Paul Vitry recognizes that the school of Colombe did not create a masculine type as characteristic and as easily definable as his feminine type.¹⁵

The folds of the clothing in Michel Colombe's works are thick and flabby; they are referred to as "woolly." Those of the figure of the Nantes tomb are rendered differently by lines that are longer and straighter, interspersed here and there with elegant and supple breaks. This is clearly revealed by a comparison with the rounded folds of

the robes of the princess of the *Saint George* and of *Roberte Legendre* (Fig. 4 and Figs. 3 and 5), with the more stream-lined folds of the coats of *Francis II* and of *Marguerite de Foix* (Figs. 1 and 10); the graceful and thin folds of the garments of the cherubs of Nantes with the heavier ones of the cherubs' robes in Tours (Fig. 8 and Figs. 6 and 7). The clothing of the four *Virtues* of Perreal are wrinkled with a finesse that is different from that of the Touraine school (Fig. 9A).

Finally, there is in the attitude of these *Virtues* a dignity, a perfect stability which cannot be found to the same degree in the only other authentic sculpture by Colombe—the bas-relief of Gaillon in which the pose of the princess is without grandeur and in which the composition of the scene is also rather weak.

Thus the art of Perreal on the Nantes tomb reveals itself sufficiently to furnish a first important basic element.

* * *

There exists another sure witness to the art of Perreal, but one which has not until now come to the attention of his biographers. The texts tell¹⁶ that when Anne of Brittany died in 1514, Perreal who was her painter in ordinary made a cast of her face and then a painted effigy of the Queen which accompanied the casket to the funeral. A manuscript of the time, the *Trépas de l'Hermine Regrettée* (Dutuit Collection, Petit Palais Museum, Paris), contains good miniatures portraying this funeral and where that effigy is reproduced. One can see there the arrival of the body of Anne of Brittany at Notre-Dame of Paris and its reception on the porch by Jean de Luxembourg who blesses the "life 'remembrance' made after the face" of the Queen by Jean Perreal. In a following article I will show how this effigy and these miniatures can be used for our demonstration.

We have, in addition, three little sketches which two biographers of Perreal, Renouvier and de Maulde de la Clavière, published fifty years ago, but reproduced imperfectly in engravings and not as photographs, which prevented all the elements that they are able to furnish to be drawn from them. As architect and organizer of

11. *Op. cit.*, reproduction of the *Saint Catherine* and its description, and that of the *Vierge de la Carte* and its description.

12. A document discovered by L. DE GRANDMAISON has brought proof of the fact that the recumbent figures of the tomb of *Louis de Poncher* and of his wife *Roberte Legendre* were ordered in 1523 from Guillaume Regnault associate of Guillaume Chaleveau. See *Op. cit.*, the reasons for attributing the recumbent figures and the cherubs of the tomb of the children of Charles VIII to Guillaume Regnault or to Colombe's workshop, the base being an Italian work.

13. *Op. cit.*, Michel Colombe "toiled by the month," at the time he sculpted the tomb of Nantes.

16. *Op. cit.* But the miniatures of the many copies of this manuscript are bad.

entries, Perreal made important works for the city of Lyon, and the bookkeeping records he kept still exist in the archives. There have been found on two sheets quite rudimentary drawings, simple scribbles by the pen of an absent-minded man who must have amused himself by tracing them in the course of his checkings or during the deliberative sessions. The oldest one which represents a boot, is found on the back of the bill for the entry of Queen Anne of Brittany into Lyon in 1494, of which Perreal was organizer-in-chief. The text being entirely written in his hand,¹⁷ the drawing can only be by him, the ink, incidentally, being the same. There are two others, two heads (Fig. 13), on the account of a second entry of Anne of Brittany into the town, in 1499, which he had also organized.¹⁸ In between, his celebrity had increased. In 1496, he had become the painter-in-ordinary to the King, and this time, whether because he had secretaries or because he had assembled the statements of commissions, these sheets bear different handwritings and signatures. But he had necessarily checked them himself and held them in his hands and one must discard the attribution of these sketches to some of his collaborators, so improbable does it seem than any one of them would have scribbled drawings on official documents intended for the city. He alone could permit himself such freedom and this is, incidentally, in accord with the well-known independence of his character. The two heads like the boot on the preceding bill are traced on the back of a sheet. They cannot be suspected of having been executed at a later date, since the head of the man shows a hat which was worn only under Charles VIII and Louis XII. One can see only the brim, but its sunken shape and angular side leave no doubt when compared with the best examples of the time.¹⁹ It cannot be

confused with any other masculine headress.

Finally, we can mention two medals, the effigies for which must have been drawn by Perreal, according to all his biographers. They were done in Lyon on the occasion of royal entries of which he was the organizer-in-chief, and it is generally agreed that he furnished the design for these portraits since he himself had established all the details for these celebrations beginning with the "histories and mysteries," up to the settling of accounts. (It is only known that in both cases Nicolas Leclerc had served as modeler, and Louis, then Jean le Pere, had been charged with the execution). The earliest was done in 1494 for the entry of Anne of Brittany who is represented on it with her first husband, Charles VIII. Stamped as a coin, one hundred of them were offered to the Queen in a golden bowl held by a golden lion²⁰—it is not of much interest and a style can hardly be discerned in it. The second (Fig. 11), dated 1499, on which Anne of Brittany is seen with her second husband, Louis XII, was cast in the manner of the Renaissance models; it is very beautiful and alone can be considered as an artistic document. It was, moreover, executed at a time when Perreal was painter-in-ordinary to the king, having therefore the right to do his portrait and to make use of it in official work, which was not the case with the medal of 1494, the effigies of which can, consequently, reproduce models belonging to a painter who held the position at an earlier date.

Thus there is established a basic group for further research into the work of Perreal. The addition to the tomb of Nantes and the funereal effigy of Anne of Brittany, of the medal and the sketches which, for the time being, have only a doubtful value, permit certain inferences which will ultimately have to be verified. But it has the advantage of extending the field of research and the opportunities for checking. The medal offers a pattern of portrait, and an interpretation of the faces of Anne of Brittany and Louis XII whose painter-in-ordinary was Perreal. The sketches reveal a

few characteristics of the personal approach of the artist in the composition of portraits and also some of his half-conscious graphical habits. These habits of the hand which reveal individuality just as handwriting does, and which persist in spite of the years and throughout all the evolution in style, will be helpful in the checking of comparisons made on the basis of purely esthetic considerations.

It had appeared rather difficult to reconstruct Perreal's painted work without possessing an example of his pictorial art. It was therefore preferred to have recourse to an already established group of paintings and to find reasons for their attribution to him. It is in this way that the hypothesis of his identification with the Master of Moulins came about.

But for the sake of objectivity, it seems more suitable, to begin with, to try to find one painting presenting a definite relationship with the works of the basic group.

Thus enlarged by the addition of one painted work, this group may serve for comparisons in treatment and style with other paintings and drawings. The risk of going astray will be small, each new attribution having constantly to be submitted to a parallel checking with the other works belonging to the basic group. We shall come to find that among paintings and drawings which will in this way be brought together on the basis of stylistic relationships, some will furnish additional historical argumentation corresponding to Perreal's activity.

I have tried to bring into agreement the various arguments coming from very different sources. Each science has its particular type of supporting evidence. In the history of art such demonstration can only be convincing argumentation by reason of the subjectivity inherent in any esthetic appreciation. That is why it proved necessary to diversify and combine the methods of work.

* * *

The first painting which I have related to the basic group is a fresco which was discovered in the middle of the last century, under a coat of paint or whitewash, in the old capitulary library of the Puy Cathedral. It is known that it had been ordered by Canon Odin who died in 1502 and it

17. *Op. cit.*: "The account of Jehan de Paris, concerning the facts of the entry of the Queen is entirely in his handwriting; on the back of the last sheet (the sixteenth), the master has drawn, with a pen, a leg of a horseman in its boot." *Op. cit.*

18. The account of 1499 did not remain in Lyon. It belongs to a lot of thirty-four manuscripts which were taken away from Lyon collections and allotted to the Library of the Medical Faculty of Montpellier, *Op. cit.*

19. Compare this hat in particular with that in the crayon sketch of Count de Ligny (Condé Museum, Chantilly) which will be reproduced in a following article.

20. It is known that Perreal furnished the drawings of the bowl and of the golden lion. On the conditions of the execution of the two medals, see: *Op. cit.*

has been dated around 1500.²¹ It represents *Liberal Arts* (Fig. 14) in the guise of richly dressed Muses seated on elegant chairs with high backs; each of them is attended by a disciple, a famous figure in Antiquity or in the Bible who immortalized her art. The names of the Muses are engraved above their heads, those of the disciples at their feet; and at the bottom of each group there is a scroll with a few words in Latin concerning the attributes of that particular group.

In the usual presentation of the Middle Ages, these Muses number seven. In Puy only four are to be seen: *Grammar*, *Logic*, holding a lizard and a scorpion, emblems of scholastic argumentation; *Rhetoric*, holding a file, and *Music* playing a small portable organ. It had not yet been noted that hidden under their antique appellations, the vigorous and individualized faces of the disciples in reality represent famous contemporaries of the artist responsible for that fresco, and whom I attempted to identify. Indeed, Erasmus can be recognized at the feet of *Grammar* (Fig. 15), and in all likelihood, the Count de Ligny beside *Logic* (Fig. 18). The third disciple, in all probability, is Canon Odin (Fig. 19) of the Cathedral's chapter; the fourth, seated at the feet of *Music*, strongly resembles the famous musician, Josquin des Prés (Fig. 21).

It was easy to identify Erasmus by comparing his face with his portraits painted by Holbein and especially with those by Dürer — the drawing in the Louvre and the engraving in which he is also in three-quarter view. His costume is very close to what he wears in all of his portraits. The part he plays in the fresco is that which best fits his personality; seated next to *Grammar*, he represents the pedagogue of *Antiquity*, Priscian, author of a famous Latin method; he is writing a book, and two children, his pupils, who can be seen at the right, next to the Muse, are absorbed in study. This image of Erasmus becomes by far the earliest one of him to have remained. In it the learned man appears less

emaciated than in his other portraits. Around 1500 he was still young; a crayon sketch in Chantilly, usually dated 1510, represents Erasmus with a full face.

Aristotle at the feet of *Logic* seems to be Count de Ligny, an illustrious patron of art who was also Perreal's patron.²² He is richly dressed and wears an ermine collar which supposedly indicates his rank (Count de Ligny had some royal blood). His face, however, is more emaciated than in the silver-needle portrait of Count de Ligny in Chantilly. This personage must already have been sick at that time since we know that he died in 1503, after a long illness.²³ This identification is less certain than that of Erasmus, the features of de Ligny being far less familiar to us. While the mouth is, indeed, the same, the nose, in the fresco, appears less protuberant than in the Chantilly crayon drawing; but it must be taken into account that he is not represented from the same angle in both, and that the artist has deliberately drawn the upper part in recess, according to a perspective method which he repeated in the face of the figure of *Logic*. The contemporaries of de Ligny have extolled the great sureness of his judgment in the evaluation of poets and artists; this is what may have been responsible for his place at the feet of *Logic*.

According to a local opinion,²⁴ the personage who lent his features to Cicero would be Canon Odin who ordered the fresco. Indeed, he occupies a place of honor in it and it has been noted that he was the only one of the disciples to be represented in front view, which leads us to assume that the artist wanted to draw attention to him. His headdress seems to be the canon's amice. Pierre Odin was known for his eloquence; noticed by Louis XII on the occasion of a welcoming

speech he addressed to him, he was entrusted with the office of Ambassador to the Pope. The role of Cicero is the only one befitting to him. This identification therefore seems arguable.

Tubal-Cain, the blacksmith in the *Genesis*, who, striking his anvil tries to produce sounds like *Music*, might be Josquin des Prés, the greatest musician of that time. The shape of the face, eyes, nose, and thick lips, are similar, as well as this can be judged from the engraving done fifty years after Josquin's death, from a portrait now lost, which at that time was at the Church of Saint Gudula in Brussels.²⁵ The apparent age of the figure in the fresco coincides, on the other hand, with that of a musician who, born around 1450, must have been about fifty years old. The biographers of Josquin believe that in 1500 he was in France. It is known that he was in the service of Louis XII who pensioned him. He composed for the King, who did not know how to sing, a song in four parts in which Louis XII had merely to repeat the same note.

The fresco of the *Liberal Arts* must have been much admired at the time of its execution. Even a quarter of a century later, it was still in the foreground of artistic reality. A. Aymard indicated that inspiration was drawn from it for a *tableau vivant* on the visit of King Francis I, when he came to Puy in 1533.²⁶

25. See reproduction in: *Op. cit.*, and, for the history of that portrait, see: *Op. cit.* The bust portrait of Josquin des Prés is engraved in a work of the end of the XV Century, the author of which, PIERRE OPMEERE, died in 1595. It was consequently drawn prior to that date. OPMEERE describes the original painting which he saw in the Saint Gudula Church in Brussels in the XVI Century. Since Josquin des Prés died in 1521, it is permissible to assume that this portrait, very probably made while he was alive, or, at least, very close to the period when his contemporaries could still remember his features, represented him faithfully. OPMEERE was, besides, a connoisseur, and he could not have chosen as a model for engraving the portrait of the famous musician anything but a work of quality. The very terms that he uses to describe the painted portrait of the Brussels Saint Gudula Church, prove that he held it as a good resemblance. And the engraved portrait offers, according to VAN DER STRATEN, "the greater guaranty of being accurate in that he must have entrusted it to an artist of renown. Indeed, we read in the introduction that "P. OPMEERE had as friends and collaborators, painters, sculptors and architects of the highest esteem."

26. A. AYMARD, commenting a text of the Puy chronicler, Medicis (*Op. cit.*) showed that the *Seven Liberal Arts* represented (Continued on next page)

21. The Puy Chronicler, Medicis, later wrote: "It is he [Canon Odin] who had the library of the said church done, painted and ornated, and supplied with books which were not there." (*Op. cit.*) The fresco was then only one of the many treasures of that library. It measures 2m20 by 4m30, and was discovered in 1850 by Mérimée and Viollet le Duc.

22. Jean Lemaire tells about this in: *Temple of Honor and of Virtues*, dedicated to Count de Ligny. He has also extolled the gifts of that illustrious art patron in the *Complainte du Désiré*.

23. Antoine de Luxembourg, Count de Ligny, died in 1503, out of sadness, said the chroniclers of the time, because King Louis XII did not entrust him, as his predecessor Charles VIII had done, with the command of an army in Italy. His royal origins and links with reigning families have been mentioned in many details in his funeral oration (*Op. cit.*). His Chantilly silver-needle crayon sketch will be reproduced in a following article.

24. This is, in particular, the opinion of the local historians (*Op. cit.*).

A commission for a fresco for the Cathedral of Puy which, in the Middle Ages, was the most frequented of pilgrimage places in France, attracting popes, emperors and kings, could only have been given to a master.

Precisely, in 1502 there took place one of those magnificent jubilees which periodically attracted pilgrims from the whole of Europe, the ardent atmosphere of which is conveyed to us by texts.²⁷ The date of 1500 to which the execution of the fresco is ascribed would correspond perfectly with the preparations undertaken for that jubilee and with the desire of Canon Odin to adorn his cathedral with a painting by an artist of renown. Moreover, the importance of the personages represented by the disciples of the Muses proves that the author had contacts with the most remarkable men of the time.

And, with no other consideration than its quality alone, this work places itself in the first rank of the pictorial production of the period. It offers ground for argument against the general belief in the decline of the French school. It bears none of the usual signs of the "mannerism" common to every artistic degeneration. Whatever be the meaning of that word — repetition of formulas in drawing (Italian meaning); deformation of the human body, instability of masses, or simply affectation (Gothic mannerism)—it cannot be applied to it. Its design is pure and of elegant simplicity. Its figures show very correct proportions; their construction which follows the verticality of the plumb-line is of perfect stability, their appearance is natural. Affectation can be found only in the originality of the shapes of the high chairs which the artist wanted quite different, and in the richness and variety of the costumes of the Muses. But this has no bearing either on the solidity of the composition or the correctness of the line, and only proves a certain taste

for decorative combinations well understandable at a time when ornamental sculpture was still flamboyant. As to the gracefulness of the Muses, it is serene and sincere, presenting a very French mixture of seriousness and discreet sprightliness without any of the false notes which are symptoms of the decline of an art. (Some of the imperfections were caused by the fresco painter's necessary haste).

In all the schools of the end of the XV Century, gracefulness was sought after. In France this phenomenon which followed in time the one called "relaxation" observed a few years earlier, had the possibility of being exceptionally successful. Our Gothic drawing, by its linear purity and its suppleness, lent itself to it more than to that of any other school.

The coloring of the fresco is delicate. It harmonizes muted tones and light and soft tints of blue, pink, mauve, and is livened up by a few reds. This concern for refining and tempering colorations hardly exists in the school of the Touraine region in which intense tonalities are combined, not without a certain amount of harshness. Such concern is found, on the other hand, in the Parisian school, namely on the stained glass done in the XV Century for the Cathedral of Bourges by the artists of the Duc de Berry who had been trained in Paris, as well as in the illuminations of the Parisian manuscripts of the same period.

The French quality of the drawing and coloring of the *Liberal Arts* of Puy is brought out through their comparison with the *Liberal Arts* attributed to Melozzo da Forlì, Juste of Gand and P. Berruguete, and the presentation of which is rather close.

* * *

Up to this time, the Puy fresco was not attributed to any artist. When it was discovered in the last century, the name of Garofalo and then that of the brother of B. Ghirlandaio who had come to that region of France, were at first mentioned but soon abandoned. In 1887, Paul Mantz, wishing to prove its quite French character, had indicated the relationship in style and taste with certain works of the French school of that period, namely the statues of the tomb of Francis II of Brittany, in Nantes, Louis Hourticq

again took up this comparison in 1918 and so did M. P.-A. Lemoisne in 1931.²⁸ But art critics who put this relationship forward did not insist on it, having adopted the hypothesis of the identification of Perreal with the Master of Moulins whose style is quite different from that of the fresco. It should still be mentioned that, more recently, there was an attempt to tie up the Puy fresco with the art of the Master of Moulins—Louis Gillet making it a work of his hand, and M. Charles Sterling placing it in his entourage.²⁹

However, the analysis of Perreal's art in the Nantes tomb in contrast to the art of Michel Colombe, has permitted me to better bring out its precise characteristics and, once defined, they appear to me as being also those of the style of the Puy fresco. I therefore have tried to relate these two works more closely. A comparative analysis shows that the same types of women seem to have inspired the artist in his creations of the *Muses* in Puy, and the *Virtues* in Nantes. *Grammar* has the rounded features and the sinuous lips of *Justice* (Figs. 15 and 16); *Music* has the elongated face with the aquiline nose of *Strength* (Figs. 21 and 20); *Logic* has the flat cheeks, the small turned-up nose and the slightly pinched mouth of *Prudence* (Figs. 18 and 17); with much less evidence, *Rhetoric* could in the same way be related with *Moderation* because of its short nose and its large, wide-open eyes (Figs. 19 and 9). If the models for these figures were not necessarily supposed to have been identical, there certainly is present a very closely related inspiration in the manner of differentiating and individualizing the physiognomies. But there is more than that. The personal insight of Perreal in the construction of faces, as is revealed on the tomb of the Duke of Brittany, is recognizable in the *Muses* in the solid structure of their foreheads, temples and chins and in the appearance of their slightly bulging cheeks. These characteristics are the more remarkable in that they seem exceptional in the French painting of that time. The folds of the clothing of the figures in the fresco show long, straight lines with supple breaks—see *Rhetoric* and *Music* (Figs. 19 and 21); and moreover, it is in that spirit, as has previously been

in the *tableau vivant*, reproduced those in the fresco which, originally, were also seven; and that the three missing groups, traces of which he found, included *Geometry with Pythagoras*, *Arithmetic with Euclid* and *Astrology with Ptolemy*. It was A. AYMARD who suggested to interpret the lizard and the scorpion held by *Logic* as the emblems of argumentation.

27. In 1502, for the fourteenth jubilee, it seemed, as one author said, as though France, Italy and England had sent all their inhabitants on pilgrimages; 112 persons are reported to have perished from being crushed (*Op. cit.*).

seen, that Michel Colombe, when working on the tomb after Perreal's models, modified his personal style of folds. The stature of the *Muses*, like those of the *Virtues*, is graceful and solid, erected with concern for the vertical plumb-line of the masses, and reminding of the fact that Perreal was an architect. The pose of the arms is identical. Their hands have equally firm and dignified gestures, and when they hold some object their position is comparable. Their fingers have the same round shape and are almost of the same thickness from base to extremity. These strong and healthy hands are very different from those of the figures of the Master of Moulins which are small and with fingers slenderized in a conventional way.

It is less easy to compare the three cherubs of the Nantes tomb whose type is rather uniform, with the two children representing the pupils of Priscian (Erasmus) in the fresco (Figs. 8 and 15), whose faces have suffered a great deal and who certainly must have been treated individually after different and well observed models. However, they are related by the refinement of their features, their sensitive mouths, and their expressions of precocious intelligence—characteristics which have not been found in the types of children and cherubs of Colombe's school (Figs. 6 and 7), and which will not be recognized any better in those of the Master of Moulins (Fig. 22), which are all robust, simple, and rather inexpressive. The refinement of the expression of the statues of Nantes is, unfortunately, not sufficiently visible in the current reproductions which are taken from the cast of the tomb in the Trocadero's Museum of French Monuments, this monument being difficult to photograph in Nantes because of the railing which surrounds it (Fig. 23). It is only in front of the original work that the delicacy of the features and the vivid intelligence of the cherubs and *Virtues* can be fully appreciated in comparison with the figures in the fresco (Figs. 23, 20 and 21).

Finally, some ornamental motifs seem to have been derived from Italy, at the Puy, in the backs of the chairs where the Renaissance elements mix with the Gothic ones, and in Nantes in the decoration of the tomb in which an influence of the art of Antiquity

has often been noted. Perreal had accompanied Louis XII to Milan in 1499; it is believed that he made the models for the tomb in 1501 since its execution was started in 1502. These models therefore date of about the same time as the fresco.

This comparative analysis already permits the discarding of the hypothesis which identifies Perreal as the Master of Moulins, since the latter is not based on a characteristic study of the proper style of Perreal in the Nantes tomb. Art critics who had argued in favor of it merely relied on the fact that certain famous personages represented in the paintings attributed to the Master of Moulins had an opportunity to meet Perreal³⁰—very vague indication since no contemporaneous text mentions that he made their portraits; that the Flemish characteristics of the earliest works attributed to the Master of Moulins correspond to the Flemish education which Perreal, born in Lyon or Paris, or at least having resided there, could have received in these two cities (M. Charles Sterling);³¹ that the *Virtues* of the tomb of Nantes and certain feminine figures by the Master of Moulins present very closely related details of costume (G. Hulin de Loo, H. Bouchot, M. P.-A. Lemoisne);³² and it was added, without any further details, the fact of a certain resemblance in style. The fact is, however, that there is no actual similarity in the costumes, merely an impression of the times which can easily be explained by fashion, since both arts are contemporaneous with each other. As to stylistic relationship, it remains very general, being also a result of the taste of a period in which the search for gracefulness was widespread. It does not at all concern the human types which, in the works attributed to the Master of Moulins, are always rather cold, sometimes conventional, too much alike, while they have appeared

varied and expressive in the figures of the tomb as also in those of the Puy fresco, which corresponds better to the talent of Perreal as portraitist.

The comparative study of human types permits us, on the contrary, to dissociate Perreal from the Master of Moulins as it has already permitted us to differentiate his style from that of Colombe. It can deal with almost contemporaneous works, the date of execution of the triptych of Moulins being approximately that of the tomb and the fresco. The figures of cherubs, when by the same artist, are always similar because they are partly his free creation, or because he adopts for them his preferred models. Those in the triptych of Moulins (Fig. 22) all repeat the same chubby-cheeked child with small forehead. There is a real contrast between them and the cherubs of Nantes with prominent foreheads, with cheeks less bulging, and with hair done in quite a different style (Fig. 8). The *Virgins* of the triptych—see central panel (Fig. 22) and the wing of the *Annunciation*—with smooth and rounded faces, are also far removed from the feminine types of Perreal. The graceful and so characteristic hands of the *Virgins* and *Cherubs* of the Master of Moulins differ from those of the *Virtues* of Nantes not only by their shape but also by their more limited gestures, often articulated from the wrist, and in the holding of their fingers. Thus the relationship between the fresco in Puy and the tomb of the Duke of Brittany appears to be the more plausible as the Moulins triptych has to be separated from it.

* * *

We must now come to the search for links between the fresco of the *Liberal Arts* and the other elements of the basic group.

Even though barely sketched out, the two heads by Perreal on the book-keeping records of Lyon—one masculine, the other feminine (Fig. 13)—may be successfully compared with the works attributed to the Master of Moulins on the one hand, and with the Puy fresco on the other. The man has a bright eye and an ironical mouth; the woman has sinuous features rendered with suppleness. Their free expression and vivid drawing contrasts with the careful manner and the rather cold, elegantly styled draw-

30. M. P.-A. LEMOISNE (*Op. cit.*) sums up and reviews the arguments submitted by his predecessors for the identification of Perreal with the Master of Moulins. We will return to this later.

32. G. HULIN DE LOO (*Op. cit.*) compares the dress of the Nantes *Moderation* with those of the *Magdalena* and the *Saint Anne* of the Master of Moulins. H. BOUCHOT (*Op. cit.*) compares the head-dress of the Nantes *Strength* with that of the *Magdalena* of the Master of Moulins. There are, however, in these examples no precise resemblances either in shape or in details.

ing of the Master of Moulins. But the treatment corresponds to that of the faces in the fresco; and — an important point — the sketch of the woman represents the head of *Grammar* in a different position (Figs. 12 and 13). There is a similarity in features: the full mouth, graciously uplifted corners of the lips, the shape of the nose, the square chin, the softness of expression.³³ There is also a similarity in headdress; the hood of *Grammar* with its pointed top and its brim slightly turned back at the forehead and flaring out at the sides, can be seen very plainly in the Lyon sketch. It is only portrayed from another angle, the head in the sketch being treated almost in profile and slightly turned to the left, while that of the fresco is in almost front view and turned to the right. In the sketch one can see three parallel lines which the artist had traced beforehand and more lightly, in order to outline the plan of the eyes, that of the nose (there are two lines at that level, the main one going from the nostril to the tip of the nose), and, finally, the plan of the mouth (it is the stroke separating the lips of which the outlines alone have been drawn while the intermediary line has been forgotten). When one observes the inclination of these three measuring lines, one understands the position of the hood. Because of its shape, this hood cannot be confused with any other known headdress of French women of the time — the strict and severe *chaperon* and *templette* of Anne of Brittany, or the complicated bonnets closely fitting the head. It exists in no other example. This confirms the statement about the head in the sketch and the one of *Grammar* being identical. (This similarity could not be seen in the engraving of the sketch published by Renouvier and de Maulde).

In the year 1499, when Perreal made these drawings, he must have been working on the sketches for the fresco of Puy which must then have been painted, as has been assumed, about

1500. One may therefore consider the head of the woman as one of the preparatory sketches of *Grammar*. Its different position shows that the project was not yet definite. Following the example of Leonardo da Vinci, who in his drawings for his *Saint Anne* or for his *Leda* modified the pose of his figures, Perreal was working out and perfecting his composition. Incidentally, one can see that this difference in the position of the head in the sketch, which is turned more in profile to the right, corresponds with Perreal's idea of placing obliquely, also turned to the right, the armchair of *Grammar* — an idea which took hold and which he symmetrically repeated in the armchair of *Music* at the other end of the fresco, while in the center the armchairs of *Logic* and *Rhetoric* are placed in front view. This first idea of Perreal's, incidentally, appears to be the most logical, if one observes the perspective which he conceived. The four *Muses* and their chairs indeed form arcs of a circle, those of the central ones a little higher, those at the extremities placed lower, closer to the front and more in profile; and on either side the arc ends up with a disciple. In that well-built ensemble *Grammar* must originally have faced in the same direction as her chair, that is to say, the very direction she has in the sketch. But during the development of his project, Perreal must certainly have decided that the presentation of the *Muses* in almost front view, would be a happier arrangement.

The sketch on the records certainly does not have the interest of a real preparatory study but it is very faithful, and having been done by the artist in an absent-minded moment, it is a witness to a moment's preoccupation and to the existence of other, more important, sketches that he must have devoted to the same subject. It confirms, by way of another sequence of thought, the attribution of the fresco of Puy to Perreal. For the authenticity of the sketches on the bookkeeping accounts thus becomes indisputable; suggested through logic alone as commented on above, the definite discarding of any attribution to an assistant or secretary, required that we be in a position to appreciate the stylistic beauty which these unfinished drawings only permit us to guess at. The new fact that the author painted the Puy fresco

— one of the most important French works of that period — shows that the hand of a very great master must be recognized in it, consequently that of Perreal himself; and this, moreover, with greater certainty since the Puy fresco was already related in style to Perreal according to the definition of the latter's style in the light of an analysis of the Nantes tomb, as previously demonstrated.

The fresco of the *Liberal Arts* having thus been related twice to the master's authenticated works — the sketches and the tomb — the relationships between its *Muses* and the *Virtues* of Nantes, can also be given more precision. There could be some hesitation between a resemblance of types or a similarity of models. This last solution is the most probable, the execution of the fresco and that of the models of the tomb being nearly contemporaneous. If the faces do not correspond completely in the four cases, they, at least, certainly do in respect to the figures of *Strength* and *Music* (Figs. 20 and 21) as well as the figure of *Justice* which has, indeed, the face of *Grammar* and of its sketch, to the extent that the difference between sculpture and painting permits us to judge (Figs. 16, 15 and 13). Their type, compared to those of the Master of Moulins, represents a more sensitive aspect of feminine beauty in the French art of the time.

The effigies on the medal of Lyon of 1499 (Fig. 11) are individualized according to the same style. Their expression is vivid. The supple and undulating outline of the profile emphasizes the structure of the face and the shape of the mouth. In the figure of *Anne of Brittany* the bulgings of the nose, lips and chin, have the same humorous gracefulness as those of the figure of *Grammar* in Puy, its sketch in Lyon and *Justice* in Nantes.

* * *

Thus a chain has been established which links the tomb of Nantes to the fresco of Puy, the sketches on the accounts and the medal in Lyon. This group outlines Perreal's art. In order further to reconstruct his pictorial production, it will be necessary to trace works of the same treatment and style as in the fresco, always using the tomb, the sketches, the funereal effigy and the medal as a means of control.

33. In the sketches, the eyebrows are missing (only the line which continues the crest of the nose above the eyebrows being different from that of the brow ridges); this detail would have rendered the resemblance in expression more complete. I will indicate later that the median line of the mouth is also missing while in the sketch of the man it is very sinuous as that of *Grammar*.

We have the choice between two methods: either to try to recognize the hand of the master exclusively through close relationships in treatment, or merely to try to identify his style alone in a larger number of works, among them copies and workshop products. The latter method is superior in this case. Indeed, one cannot hope to find many works by Perreal himself. Too few French paintings of that time are still extant. Art historians are always handicapped by this fact. When Paul Vitry undertook his studies on Michel Colombe, he was

brought, by reason of the rarity of elements, to lay stress on style and call upon workshop sculptures.

Moreover, there remain numerous historical traces of Perreal's personality from which it should be possible to extract evidence. If a sufficiently wide field of production is encompassed, and copies accounted for in the cases where the originals are missing, historical criticism will dispose of a larger field of investigation, and will be used in the argumentation; to be limited to works of quality alone, would mean to eliminate that critical

art-historical approach. Finally, the existence of a school only brings additional evidence to the reconstruction of an artist's personality.

A following article will show the existence of a series of portraits presenting the same style as the fresco, of very diverse quality, original or copies, several of which would, independently, and for themselves, deserve to be related to Perreal for solely historical reasons; new, concordant arguments will thus come to confirm the attribution of the fresco of the *Liberal Arts* to Jean Perreal.

MADELEINE HUILLET D'ISTRIA.



L'ICONOGRAPHIE D'UNE
MADONE À L'ENFANT
DE GIOVANNI BARONZIO
À LA COLLECTION KRESS, À LA NATIONAL
GALLERY OF ART, À WASHINGTON

L'imposante *Madone à l'Enfant avec Cinq Anges* attribuée à Giovanni Baronzio et se trouvant à la National Gallery of Art, à Washington (Collection Kress) (Fig. 1), est

généralement considérée comme une œuvre plutôt ancienne du maître, datant probablement d'avant 1340. Elle appartient donc aux premières années de l'Ecole de Rimini, bien

qu'elle porte des traces évidentes de l'influence de Giotto superposées à une adhésion générale à l'iconographie byzantine traditionnelle. Cette influence florentine vivifiante se voit

surtout sur les visages de la Vierge et de l'Enfant, et de plusieurs anges qui, contrairement aux personnages purement byzantins, semblent non seulement occuper un espace, mais avoir un espace à occuper. Du point de vue iconographique, cependant, cette peinture est d'un grand intérêt non par ces traits évidents, mais parce qu'elle comporte un motif symbolique naturaliste rarement employé. Si nous regardons de près et attentivement l'image de l'Enfant Jésus, nous remarquons qu'il tient dans sa main gauche une grosse sauterelle ou un locuste d'un coloris vert olive (Fig. 2).

Le symbolisme de la sauterelle n'est pas trop bien connu, et cette créature n'a jamais acquis une grande popularité dans l'art religieux. Elle signifie, pourtant, "le paganisme converti," et son emploi, en tant que symbole, semble tiré du *Livre des Proverbes* (XXX 27) où nous lisons ces mots: "... Les sauterelles qui n'ont point de roi, et cependant elles vont toutes par bandes." Déjà au VIII^e siècle, Bède le Vénérable donnait l'explication suivante de ce passage: "... les sauterelles ont trait aux nations qui autrefois n'avaient pas le Christ comme Roi, ni de prophètes, ni de maîtres, mais qui, réunies à présent dans l'unité de la foi, se hâtent vers le combat spirituel contre le diable..." ces paroles étant une transcription théologique, spiritualisée des mots de la version latine de la Vulgate, "*Regem locusta non habet, et egreditur universa per suas turmas.*"

Grégoire le Grand énonça lui aussi d'une manière explicite que la sauterelle signifie la "*conversa gentilitas.*" Dans ses *Moralia, sive Expositiones in Jobum*, il écrit que ceci est sous-entendu dans la question rhétorique: "... peux-tu l'effrayer comme une sauterelle? ..." ainsi que dans la phrase de Salomon (Eccles. XIII, 5: "*Florebit amygdalus, impinguabitur locusta, dissipabitur capparis*") disant que l'amandier fleurira, la sauterelle engraissera et le câprier se dissipera. Par "*la sauterelle engraissera,*" dit saint Grégoire, on entend que la richesse de la grâce divine sera infusée dans la stérilité et la pauvreté spirituelle du paganisme barbare. La floraison de l'amandier signifie le développement de l'Eglise; la disparition du câprier, la désolation stérile des Juifs qui refusèrent d'accepter la

nouvelle religion. Voici ce qu'en dit Grégoire: "L'amandier fleurit maintenant avant tous les autres arbres; et que faut-il entendre par l'amandier florissant si ce n'est le commencement de la sainte Eglise, qui fit bourgeonner en ses premiers prédicateurs les premières fleurs de la vertu et fit éclore les tout premiers fruits de la sainteté? ... Le câprier s'étiolera, car lorsque les Gentils seront appelés et parviendront au don de la foi, les Juifs seront abandonnés et resteront stériles..."

Une phrase de Matthieu, III, 4, vient à l'appui du symbolisme de la sauterelle, car il y dit que les locustes servirent de nourriture principale à Saint Jean Baptiste, le précurseur de Celui qui devait rassembler les Gentils. Ce qui concernait Saint Jean était apparemment considéré comme un présage prophétique de ce qui devint apparent plus tard avec Jésus. Il n'est pas sans intérêt de noter, à cet égard, que, dans une représentation de *Saint Jean Baptiste*, œuvre d'un peintre de l'école de Raphaël, qui se trouve actuellement au Musée des Offices, à Florence, on voit une sauterelle aux pieds du Précurseur.¹

Comme tant d'autres symboles de l'art chrétien, la sauterelle était un ancien motif païen ayant eu, à l'origine, une signification différente. Dans l'art Egyptien ancien (vers la XVIII^e dynastie) on la trouve comme amulette, probablement en tant que protection contre les ravages causés par des nuées de ces insectes qui détruisaient périodiquement les moissons dans les champs.² Dans la vieille tradition hébraïque, la sauterelle était également un symbole de destruction. L'usage chrétien intervertit ce sens en transformant cette force autrefois destructrice en une force agissante, menant presque une croisade pour la cause de l'Eglise, après lui avoir infusé sa propre conception de la grâce.

Au début, la version christianisée de la sauterelle symbolique représentait l'insecte avec une tête humaine, symbole qui figurait clairement les nations converties, unies sous la

primauté du Christ pour lutter contre Satan, ou pour mener la guerre de la foi contre des adversaires spirituels. Les forces ennemies étaient figurées par basilic, représentant l'Antéchrist. C'est encore Saint Grégoire qui nous aide à comprendre ce symbolisme lorsqu'il dit que "... le basilic est le roi des serpents, mais qui serait le chef des réprouvés sinon l'Antéchrist? ..." Comme l'a signalé Evans,³ à qui nous empruntons une grande partie de ces renseignements, Saint Grégoire n'est pas le seul à fournir cette interprétation, ni celui qui a inventé cette prose herméneutique. Dans ses commentaires de Saint Matthieu, Saint Hilaire fait une exégèse très semblable, et il en est de même de Saint Ambroise, dans ses commentaires du troisième chapitre de Luc. On trouve une transposition presque littérale de la phrase de Saint Grégoire sur un chapiteau sculpté de l'abbaye de Vézelay, en Bourgogne, une des plus hautes expressions monumentales de la pensée romane en France. Nous y voyons, d'un côté, un basilic sifflant, tandis que, de l'autre côté, un homme s'en approche, accompagné d'une énorme sauterelle à tête humaine. Cette sauterelle, que Meunier⁴ ne fait que mentionner, a, fort heureusement, été reproduite dans l'album de Vézelay, de l'édition Tel, auquel nous empruntons notre illustration (Fig. 3).

Bien qu'à Vézelay la sauterelle ait été employée d'une manière différente de celle de la peinture de Rimini, il n'est guère douteux que le sens profond est fondamentalement le même dans les deux représentations. Vézelay est un monument purement roman, tandis que l'œuvre de Baronio est dans la tradition et l'esprit de l'art gothique, ce qui veut dire que le premier penche davantage vers le monstrueux et le grotesque tandis que le dernier se sert de ses motifs soit comme de simples symboles, soit comme de décorations d'un caractère purement naturaliste. Il est, en effet, étrange que l'unique emploi de la sauterelle dans la peinture religieuse, pour autant que nous le sachions,⁵ apparaisse soudain pendant le Tre-

1. Il y a beaucoup de vaines discussions dans la littérature ancienne au sujet de la locuste qui servait de nourriture à saint Jean, essayant de déterminer si c'était un insecte ou un arbre. Cette incertitude n'empêche pas l'emploi des deux interprétations dans l'iconographie symbolique.

2. FLINDERS PETRIE, *Op. cit.*, nomme la locuste *Si-nehem*, signifiant probablement "Fils de *Nehemat*," une déesse.

3. En dehors de recueils de reproductions courantes, j'ai cherché en vain à trouver des sauterelles dans des icônes de dévotion dans le fichier du Princeton Index of Early Christian Art. Je remercie la direction de Dumbarton Oaks de m'avoir permis de consulter leur exemplaire de ce superbe instrument de consultation.

cento à Rimini, sans qu'aucun précédent, ni aucune répétition ultérieure n'en soient connus. La représentation de Baronzio semble se placer à la fin plutôt qu'au début de la carrière de la sauterelle dans l'iconographie symbolique de l'art religieux; quoiqu' étant un cas isolé, on pourrait dire qu'elle est à la fois le commencement et la fin. On se demande comment et pourquoi un artiste provincial des premières décades du XIV^e siècle a eu soudain la pensée d'introduire cet insecte dans une peinture de dévotion. Le fait appelle une explication. Nous n'avons, malheureusement, aucune donnée qui nous aide à découvrir la genèse de cette pensée, mais on doit se rappeler que Rimini n'était pas seulement une place forte Guelphe, mais faisait même partie des états pontificaux, étant, à ce titre, en contact direct avec les routes de pèlerinages allant de France à Rome. Aussi différent qu'il puisse être, le chapiteau de Vézelay suggère que le motif de la sauterelle a trouvé son origine en France. Il est intéressant de noter, à ce propos, que Rimini a été l'un des premiers centres artistiques italiens à adopter également un autre animal symbolique émanant du génie gothique français, à savoir le chardonneret. Ce sont, en effet, deux chardonnerets, à ne pas s'y tromper, qu'on trouve sur le rétable de Giuliano de Rimini représentant *La Vierge et l'Enfant avec des Saints et des Anges*, signé et daté de l'an 1307, qui se trouve actuellement à l'Isabella Stewart Gardner Museum, à Boston.⁶

On a, peut-être, aussi eu la pensée de mettre une sauterelle dans la main de l'Enfant Jésus du fait qu'en Italie les enfants avaient pour passe-temps habituel de s'amuser à tenir l'un ou l'autre de ces insectes et de les faire "siffler" en leur chatouillant le ventre d'un doigt.⁷ Dès les débuts les plus reculés de la Renaissance, les artistes italiens s'étaient plu à introduire dans leurs représentations de l'Enfant Divin quelque attribut familier de l'enfance.

Ce qui vient d'être dit suffit à expli-

6. Je ne connaissais, malheureusement, aucun cas d'emploi du chardonneret à Rimini au moment où je terminais mon livre sur le *Chardonneret Symbolique*. J'avais examiné cette peinture mais, à l'époque de ma visite, la lumière était si mauvaise et la peinture accrochée si haut que je ne pus distinguer les petits oiseaux qui y étaient représentés.

quer le sens de la sauterelle que l'Enfant Jésus tient dans la peinture de Baronzio.⁸ Mais, la manière dont l'insecte a été représenté nous fournit une autre matière d'étude — matière qui relève du domaine de l'histoire de l'art mais dont, aussi évidente qu'elle soit en elle-même, on ne s'est guère préoccupé ou que, du moins, on ne trouve pas exposée dans la littérature. Pour la clarifier, il nous faut comparer ce panneau à d'autres œuvres du même maître. Fort heureusement, la National Gallery of Art, si riche en œuvres italiennes, possède deux autres exemples de l'art de Baronzio, dont l'un, le *Baptême*, ne nous offre aucun terrain pour des remarques pertinentes dans cet ordre d'idées, tandis que l'autre, l'*Adoration des Mages* (Fig. 4), est vraiment intéressant, et nous aide à comprendre l'enseignement qu'il sied de tirer du panneau de la *Vierge et l'Enfant*.

Nous voyons dans cette peinture trois espèces d'animaux: un bœuf et un âne derrière l'Enfant ainsi que, à droite, trois chevaux avançant au galop. Ces animaux sont dessinés avec beaucoup moins d'exactitude naturaliste que la sauterelle de notre panneau ne l'est; ils sont raides, sans vie, et comme en bois, pareils à tant d'autres de leurs contemporains ou prédécesseurs des peintures de la haute Renaissance. Lorsqu'on compare les formes animales des deux peintures, il devient évident que Baronzio, comme la grande majorité de ses confrères, suivait la tradition iconographique chaque fois que c'était possible. L'Italie abonde en peintures comportant des chevaux ou les bêtes de la Nativité, et Baronzio n'avait pas besoin d'aller chercher plus loin des modèles et des idées. La sauterelle, au contraire, était quasi inexistante dans l'art qui était à la portée d'un peintre du Trecento, à Rimini, ce qui

8. Il serait intéressant de rappeler que Léonard de Vinci écrivit (*Op. cit.*) au sujet de la sauterelle que "... Avec son chant il fait taire le coucou. Il meurt dans l'huile et renaît dans le vinaigre. Il chante pendant les chaleurs torrides." Je n'ai trouvé aucune référence allégorique du Moyen Âge ou de la Renaissance au sujet de ces soi-disant caractéristiques, mais d'après ma connaissance de l'habileté des mystiques à plier les choses à leur convenance, je ne serais pas étonné si un ou plusieurs de ces gens éminents n'avaient essayé d'établir ici un parallèle, n'en serait-ce qu'un bien léger, avec le Christ qui a été soulagé, sinon vraiment revivifié avec du vinaigre lorsqu'il était sur la croix.

obligeait donc celui-ci de recourir à la bête elle-même comme modèle. Ceci explique la précision⁹ de son rendu de la sauterelle, celle-ci faisant, par contraste, défaut à ses chevaux, ses bœufs et ses ânes qui manquent absolument de naturel. On peut déduire de ceci une pensée, dont on n'a pas tenu compte assez souvent en regardant et étudiant l'œuvre des premiers "primitifs." Ce n'était pas l'absence du talent artistique, ni l'incapacité de dessiner ce qu'ils voyaient, qui semblent avoir restreint leur œuvre, mais, plutôt, le poids écrasant de la tradition conventionnelle, dont ils ne pouvaient ou ne voulaient se dégager. Il est vrai qu'ils avaient encore beaucoup à apprendre, beaucoup de procédés techniques à perfectionner, avant de pouvoir produire des œuvres comme celles que leurs successeurs du Quattrocento et du Cinquecento exécutèrent en si grande profusion. Mais lorsqu'ils regardaient avec des yeux momentanément libérés de l'influence de leur héritage Médiéval, ils savaient voir clair et s'exprimer d'une manière précise, dans les limites des moyens et des procédés techniques qui étaient à leur disposition.

La sauterelle était chargée d'une signification d'un certain ordre pour ceux à l'intention de qui elle avait été peinte. Mais pour nous, aujourd'hui, elle peut servir à rappeler que son peintre et ses confrères plus importants de ce lointain XIV^e siècle n'étaient pas seulement des pionniers d'un art alors "nouveau," mais que c'étaient des hommes doués d'une grandeur d'âme et d'un courage artistiques, essayant de se libérer et de libérer leur art des restrictions et des entraves d'un millénaire de formalisme plutôt statique. Nous sommes trop portés à considérer les primitifs comme des artistes assez retardés sinon même enfantins. En réalité, les grands (et les autres ne comptent guère, quels que soient l'époque et l'endroit où ils

9. La précision est, en effet, étonnante. On peut identifier indubitablement l'insecte comme *Locusta migratoria Linnaeus*, la locuste migratrice, la même espèce qui apparaît en grandes masses et détruit des régions entières. Dr. Edward A. Chapin, Conservateur d'Insectes, U.S. National Museum, a eu la bonté d'identifier l'insecte pour moi, et a signalé que la seule erreur dans la représentation est le fait que le fémur (le grand segment de la patte antérieure) est légèrement trop court; mais ceci peut provenir du raccourci.

ont vécu) étaient aussi mûris que les artistes de n'importe quelle autre période. Mais, par suite de circonstances

dues aux hasards de dates et de lieux, ils étaient obligés de dépenser une grande partie de leur énergie artis-

tique à surmonter l'inertie d'un passé déjà terminé mais pas encore éteint.¹⁰

HERBERT FRIEDMANN.



10. La peinture dont il s'agit dans cet article étant attribuée à Giovanni Baronzio, d'après le catalogue de la National Gallery of Art, on devrait signaler que BRANDI, *Op. cit.*, l'attribue à un peintre anonyme qu'il appelle "Maestro della Vita de S. Giovanni" tandis que VAYALA, *Op. cit.*, pense qu'elle est d'un artiste apparenté à Baronzio. Ces opinions ne doivent en aucune manière avoir de prise sur la teneur de cet article laquelle s'appliquerait quand même sinon à Baronzio en tant qu'individu, du moins à Baronzio comme type ou exemple d'une école de province des débuts du Trecento.

LA GENÈSE DU CHÂTEAU NEUF DE VERSAILLES, 1668-1671

—I—

LES PREMIERS PROJETS DE LE VAU¹

Jusqu'à ces temps derniers, on avait supposé que les projets de Le Vau pour le Château Neuf de Versailles, antérieurs à celui qui fut exécuté (Fig. 5), étaient perdus à jamais. La lecture attentive de leurs commentaires par Colbert en a, cependant, permis la reconstitution, confirmée maintenant par la découverte d'un plan de Le Vau qui est une des variantes de 1669. Pour le tout premier projet, bien antérieur à ce dernier, des fouilles fructueuses ont établi, hors de tout soupçon, que cette reconstitution est essentiellement exacte. Ces résultats vont à l'encontre du compte rendu des faits donné par Charles Perrault vers la fin de sa vie, et repris par Pierre de Nolhac

dans son histoire monumentale du Château.

"Le vaste et l'étranglé cousus ensemble," tel était le dur jugement de Saint-Simon sur le plus grand des monuments artistiques de son temps. Nous savons la légende de cette union du grand et du petit à Versailles, légende due à la construction du vaste Château Neuf, et à la conservation du vieux "château de cartes," à cause de l'insistance violente du Roi à garder son "cher Petit Château." Cette légende est surtout basée sur les souvenirs de Charles Perrault adoptés par Pierre de Nolhac sans méfiance et sans une étude serrée de la chronologie.² Cependant, à la lecture des documents contemporains, nous y relevons nombre d'expressions incompatibles avec cette légende: des allusions à des aspects et dimensions sans rapport avec ce que nous voyons, allusions qui, par leurs dates, ne peuvent s'accorder avec la suite supposée des événements.

Perrault donne deux versions du sujet. La première, écrite en 1693, vingt-cinq ans après les événements, devait servir à sa justification de son frère Claude.³

"On commença par quelques bâtiments qui, étant à moitié finis, ne purent pas et furent aussitôt abattus. On construisit ensuite les trois grands

corps de logis qui entourent le petit château. . . . Quand ces trois corps de logis qui sont du dessin de M. Le Vau furent faits . . . on trouva que le petit château n'avait aucune proportion ni aucune convenance avec ce nouvel édifice. On proposa au Roi d'abattre ce petit château et de faire en la place des bâtiments qui fussent de la même nature et de la même symétrie que ceux qui venaient d'être bâtis. . . . Mais le Roi n'y voulut point consentir. On eut beau lui représenter qu'une grande partie menaçait ruine, il fit rebâtir ce qui avait besoin d'être rebâti, et se doutant qu'on lui faisait ce petit château plus caduc qu'il n'était pour le faire résoudre à l'abattre, il dit avec un peu d'émotion, qu'on pouvait l'abattre tout entier, mais qu'il le ferait rebâtir tout tel qu'il était, et sans y rien changer."

Notons que Perrault place ici la proposition de démolir le Petit Château après l'édification des ailes de Le Vau (la maçonnerie était terminée en décembre 1671) et la réédification d'une partie du Petit Château, qui eut lieu en 1672 (*Comptes*, I, 587).

Dans ses *Mémoires de Ma Vie*, écrits en 1702 à l'âge de soixante-quatorze ans, Charles Perrault reprend le même récit avec quelques changements.⁴ Cette fois, en parlant du Petit Château à la même époque, le Château Neuf de Le Vau étant érigé, il dit: "M. Colbert et presque

1. Cet article avait d'abord été écrit en 1940, avec un essai de reconstitution des premiers plans de Le Vau, mais sa publication avait été remise jusqu'à ce que la fin de la guerre puisse permettre la vérification de l'hypothèse, par des études sur place. Ceci fut fait en 1947, et l'article était entre les mains de la "Gazette des Beaux-Arts" lorsque mon ami ALFRED E. M. MARIE, qui avait connaissance de cette reconstitution, découvrit à Stockholm en décembre dernier un plan de Le Vau apparenté au plan "de concours" de ce dernier. En avril 1949 il m'en a aimablement communiqué une photographie, qui confirma, dans une grande mesure, les déductions que j'avais faites *a priori*, tout en différant à d'autres égards. Entretemps il avait communiqué sa découverte à l'Académie des Beaux-Arts à sa séance du 16 mars. J'ai remanié mon article en reproduisant le plan nouvellement découvert au lieu du plan "de concours," et en modifiant le texte en conséquence. Une subvention du Penrose Fund de l'American Philosophical Society nous a été accordée pour cette étude.

3. Ms. se trouvant autrefois à la Bibliothèque du Louvre, brûlée en 1871: d'après P. CLEMENT, *Op.cit.*, et répété par P. BONNEFON, *Op.cit.*

toute la cour . . . tâchèrent à porter le Roi à faire abattre ce petit château, pour faire achever tout le palais du même ordre et de la même construction que ce qui est bâti de nouveau. Mon frère eut ordre de faire un dessin de ce bâtiment-là; il fit un plan et une élévation⁵. . . Mais le Roi voulut toujours conserver le petit château." Perrault répète ensuite les remarques du Roi avec plus de force. Il fait ainsi de Colbert le protagoniste de la destruction du Petit Château et du Roi le défenseur de celui-ci.

Dans la préface de son *Histoire du Château de Versailles* de 1911, ouvrage qui a tant élargi nos connaissances, Pierre de Nolhac écrivait avec une modestie enviable: "Cette histoire sera-t-elle réécrite un jour . . . en produisant toutes les pièces qui ont été utilisées et d'autres documents qu'on pourra découvrir encore? L'auteur le souhaite plus que personne . . . il n'ignore point qu'on y travaillera longtemps après lui." La nécessité d'une telle révision, pour la période que nous étudions ici, découle moins de la découverte de nouveaux documents que d'une nouvelle analyse de textes et de dessins déjà utilisés — une analyse plus serrée des données mêmes de l'architecture que le grand homme de lettres n'était sans doute en mesure de faire.

Nous cherchons ici à reprendre la lecture de ces documents sans parti-pris: à reconstituer mentalement, autant qu'il est possible, des plans perdus et des projets abandonnés qui diffèrent de l'œuvre exécutée, et d'établir, par la mensuration et la chronologie exacte, l'ordre de succession de ce qui s'est vraiment produit. Nous allons apprendre ainsi que ceci est tout différent de la légende, et que les protagonistes y jouèrent bien d'autres rôles que ceux que la légende leur attribue.

Un agrandissement radical du palais, envisagé dès l'été, était déjà en train en octobre 1668. On en trouve la première mention sous forme de deux versements faits les 20 octobre et 4 novembre, à Viart et Maron, terrassiers, "pour leur parfait payment des terres qu'ils ont enlevées des anciennes

terrasses du château" (*Comptes*, I, 255). Le 4 novembre, également, Maron fut payé pour les hommes qui avaient travaillé "à l'enceinte du nouveau atelier." Le 22 novembre et le 3 décembre Jacques Gabriel, entrepreneur, reçut ses deux premiers paiements, pour la forte somme de 21.000 livres "à compte des ouvrages de maçonnerie pour le nouveau bastiment." Ce travail relevait sans doute d'un plan de Louis Le Vau, qui avait été "architecte du roi," avec les honoraires les plus élevés, dès 1656, qui avait dirigé les premiers remaniements de Versailles en 1661-1663, et qui, en 1664, lorsque s'ouvrent les *Comptes des Bâtiments* de Louis XIV parvenus jusqu'à nous, y apparaît déjà inscrit comme Premier Architecte.

C'était probablement vers la fin de 1668, peu après ces débuts, que Colbert établit son *Mémoire sur ce qui est à faire pour les bâtiments en l'année 1669*.⁶ Parmi beaucoup d'autres bâtiments, Versailles y figure avec l'énumération suivante:

"Voir l'estat des plants de Versailles et ce qui est à faire pour achever le tout.

"Les plans, dessins et élévations des nouveaux bastimens, pour régler tout ce qui est à faire sur ce sujet.

"Commencer à faire les dessins et résoudre tous les dedans, pour donner ordre dès à présent aux marbres et aux ornemens qui seront nécessaires."

Conformément à ces plans, quels qu'ils aient été, on fit avancer rapidement la maçonnerie au printemps de 1669 (I, 331). Dès le 19 mars, la "fausse braye," ou rempart dans le fossé qui entourait le château, fut retiré (I, 340); le 2 juin on avait démoli les intérieurs des pavillons ouest du Petit Château, dont quelques murs formèrent plus tard les murs des futurs bains et de l'Antichambre et Garderobe de Madame, tels qu'ils furent construits plus tard. Le 8 mai il y eut un premier versement important pour la charpenterie au "nouveau bâtiment" (I, 331).

Le 8 juin, l'agent de Colbert faisait le rapport suivant sur l'état des travaux:⁷

7. Bibliothèque Nationale, *Op.cit.* NOLHAC, se fiant à PERRAULT, déclare que ceci se passa après que des changements dans les plans avaient entraîné la démolition de certains murs nouvellement construits; nous verrons que c'était avant les modifi-

"Le mur de face du côté du Parterre à fleurs [c'est-à-dire le sud] est à 19 pieds de hauteur; celui du côté de la Grotte est à 20 pieds. Le mur de pierre dure en arcade, qui doit porter la terrasse entre les deux pavillons du Château du côté du grand Parterre, est à 13 pieds de haut. Les murs susdits, à la réserve du dernier en arcade, sont de hauteur pour poser les plates-formes sur lesquelles la charpenterie des planchers doit estre posée . . ."

Quelle était la forme proposée, et suivie jusqu'alors avec l'entier consentement du roi, pour ce "nouveau bastiment"? Nous verrons que les murs extérieurs⁸ du Château Neuf, tels qu'ils furent exécutés par la suite, en faisaient en effet partie, à commencer par la future Salle des Gardes de la Reine jusqu'à la future Salle de Diane (c'est-à-dire les parties symétriques des ailes sud et nord, aussi bien que le corps de bâtiment ouest), mais qu'à d'autres égards elle était essentiellement différente du plan que nous connaissons, et qu'elle n'envoyait pas la conservation du Petit Château. Tout au plus, certaines parties peu importantes de ses murs, perdant tout caractère propre, devaient être incorporées dans le nouveau bâtiment, tandis que le corps principal et les ailes devaient être entièrement supprimés. Nous apprendrons, sans doute, que l'année précédente, en 1668, la toute première fois où l'on discuta des agrandissements, il avait été décidé de conserver le Petit Château, mais que, avant d'entreprendre les travaux, cette décision avait été annulée par une déclaration publique du Roi de le démolir, et que le travail se poursuivait sur cette base.⁹

Nous recueillerons ces conclusions dans des parties des mémoires de Colbert,¹⁰ publiés depuis longtemps en entier, mais dont quelques passages ont été mal étudiés et dans certains

cations sur les plans, et que celles adoptées plus tard conservaient les murs intacts.

8. Ainsi que quelques cloisons et fragments des murs intérieurs conservés. Nous pouvons noter que les murs intérieurs, vers la cour, devaient avoir été élevés d'un étage en juin 1669, comme les ouvriers étaient sur le point de placer les poutres du premier plancher.

9. L'ordre des événements à ce moment-là était en effet tout le contraire de celui supposé par NOLHAC, qui écrivait: *Op.cit.*

10. *Op.cit.* Excepté la dernière, de l'année 1669, celles-ci ne sont pas datées, et doivent l'être d'après leur teneur, comme nous l'avons fait ici.

5. Le projet de Claude Perrault, comme nous allons le voir, fut demandé et présenté en mai-juin 1669, après que le Château Neuf eut atteint la hauteur d'un étage.

cas, avec des erreurs de dates. Un de ceux-ci porte le titre *Observations sur les plans présentés par différents architectes pour Versailles, 1669*, et Clément, d'après une lettre de Charles Perrault, le détermine à juste titre avoir été écrit peu de temps après le 25 juin de cette même année, au moment où on soumettait les plans. Cette date fait voir que les différents plans proposés en alternative et que nous pouvons appeler "de concours" — par Vigarani, Claude Perrault, Jacques Gabriel, Louis Le Vau, Antoine Lepautre et Gobert — furent demandés et soumis lorsque la maçonnerie, que nous avons déjà décrite, avait déjà été exécutée. Il est clair que Colbert était sérieusement mécontent, au printemps de 1669, du plan d'après lequel ce travail avait fort considérablement avancé jusqu'alors.¹¹

Le premier écrit qui fasse état de ce mécontentement—bien antérieur à la demande de plans différents, et se référant ainsi au premier projet déjà en cours d'exécution—est un mémoire portant le titre *Raisons Générales*, dans lequel Colbert chercha à ordonner et clarifier, en les mettant par écrit, ses propres pensées au sujet du Palais de Versailles.¹² Parmi ses passages les plus instructifs, jusqu'ici passés inaperçus, notons les suivants:

"Il n'y aura qu'une seule cour dans toute cette maison qui sera bien plus large que longue."

"L'élévation du dedans de la cour sera de 60 pieds de hauteur,¹³ et la cour n'aura que 28 toises de large sur 34 toises de longueur."¹⁴

11. Ce n'était pas nouveau pour Colbert d'être mécontent de Le Vau, qu'il n'a jamais aimé, ou de faire appel à d'autres architectes de soumettre des projets pour un travail déjà commencé par Le Vau, comme au Louvre en 1664 et 1667. *Op. cit.*

12. *Op. cit.* CLEMENT situe cette feuille non datée en 1665. NOLHAC écrivait (*Op. cit.*) "nous croyons cette pièce de 1668 ou du commencement de 1669" et remarquait ses passages obscurs sans les résoudre. Si les doutes de Colbert avaient atteint ce degré en 1668 il n'aurait jamais laissé avancer le bâtiment jusque-là. Il est clair que le *mémorandum* précède de peu la demande de nouveaux plans, c'est-à-dire qu'il est du début de mai 1669 approximativement.

13. Ceci est la hauteur du Château Neuf tel qu'il fut exécuté; Colbert remarque que cette hauteur est nécessaire à Versailles pour la magnificence et pour être visible des jardins.

14. L'échelle graphique employée par Colbert doit avoir été quelque peu inexacte, légèrement trop petite. La longueur de la façade du Château Neuf est réellement de 50 toises, et non 52 comme il la donne, et, vers le Parterre des Fleurs, d'environ 33 au lieu de 35. Si l'on réduit

"Il n'y a aucune proportion gardée dans ces mesures."

Il faut noter que la largeur totale actuelle comprise entre les murs intérieurs des deux ailes du Château Neuf, n'est pas loin de 34 toises. Ainsi, suivi à la lettre, le plan prévoyait la demolition du Petit Château pour obtenir une seule cour de cette largeur ou longueur. En effet, c'est dans le même document que Colbert mentionne "la grande et publique déclaration que le Roy a faite de raser le petit chateau." En considérant que 34 toises ou 204 pieds français étaient trop peu pour la cour, Colbert la comparait mentalement au Louvre, où pour une même hauteur, la cour avait 62 toises carrées.

La profondeur donnée pour cette cour correspond bien avec la profondeur allant du corps occidental du Château Neuf aux extrémités Est des ailes telles qu'elles furent construites en premier lieu (c'est-à-dire comprenant les parties symétriques des façades, avec la Salle de Diane au bout, telles qu'elles apparaissent aujourd'hui). En d'autres termes, l'ensemble de l'édifice projeté devait comprendre uniquement les trois corps extérieurs du Château Neuf, entourant une seule cour ouverte en forme de fer à cheval et se terminant par les pavillons à l'Est. Comme l'agent de Colbert, dans un rapport déjà cité, avait parlé de l'arcade au-dessous de la "terrasse entre les deux pavillons" à l'Ouest, il est clair que, le Petit Château une fois démoli, il ne devait y avoir aucune communication intérieure entre les deux ailes qu'au rez-de-chaussée. Bien que, au premier abord, une telle séparation puisse nous apparaître comme une anomalie, nous devons nous rappeler que cet ordre de rapports strictes était très caractéristique du temps, des exemples qui en témoignent allant de la Villa Lante et des pavillons Farnèse sur le Palatin jusqu'à l'Hôtel de Ville de Lyon. En France, à cette époque, Jean Marot, qui a gravé un si grand nombre des premiers dessins de Le Vau, proposait ce même plan dans son projet gravé pour un "Palais en Terrasse de l'Ordre Ionique et Corinthien" (Fig. 1).¹⁵

proportionnellement ses autres grandes mesures, la largeur de la cour dans le premier projet serait de 32 toises et sa profondeur de presque 26, ce qui correspond de très près aux dimensions dans notre Fig. 2.

15. La série contenant cette planche ap-

Colbert a fait la remarque suivante au sujet de l'espacement des arcades à l'Ouest, qui déterminait la largeur des fenêtres ailleurs: "Quoy que l'on fasse, les croisées et les arcades seront toujours petites, ne pouvant avoir que 6 pieds $\frac{1}{2}$, et elles devroient en avoir 9 ou 10." Celles de la cour dans le projet du Bernin pour le Louvre, que Colbert avait si présent à l'esprit, mesuraient 14 pieds, et même celles de la façade de Lescot étaient de 10 pieds. Le maximum que l'on pouvait atteindre pour les ouvertures du rez-de-chaussée à Versailles est celui de 7 pieds net, qu'on y voit aujourd'hui,¹⁶ un espacement destiné, de toute évidence, à s'accorder avec celui des ouvertures existantes dans le vieux mur occidental du Petit Château (Fig. 2).¹⁷ Par conséquent, l'arcade du mur occidental du plan primitif est la même que celle qui s'y trouve encore aujourd'hui.

Sur la foi de ces indications et d'autres qui s'y enchaînent, nous pouvons reconstituer le plan de base avec assez de précision (Figs. 2 et 3).

Afin de vérifier si ce plan est vraiment le plan exact, il nous faudrait trouver, sous le plancher du rez-de-chaussée, des fondations d'une partie quelconque qui soit différente du pro-

paraît pour la première fois dans la 2e édition réunie du *Grand Marot* publiée par JEAN MARIETTE en 1727. On ne peut la dater séparément parmi les publications de Marot faites de son vivant. *Op. cit.* Au Château de Vincennes en 1654-1660 Le Vau construisit les Pavillons du Roi et de la Reine Mère, séparés par toute la largeur de la Cour Royale et réunis par derrière seulement, par un écran à arcades.

16. Elles furent agrandies à cette dimension en 1669 en recoupant les piliers.

17. Le nombre de ces onze ouvertures remonte en fait au château de Louis XIII, construit par Philibert Le Roy en 1631-1636. Elles paraissent dans le plus ancien de tous les plans connus du château, le beau grand plan découvert au début de 1940 dans les cartons non classés du Cabinet des Estampes, par M.A.E.M. MARIE, qui nous l'a aimablement signalé avant sa communication à la Société de l'Histoire de l'Art Français, au printemps de cette malheureuse année (*Op. cit.*). Il prouve qu'aucune des plus anciennes gravures de la façade sur jardin, quoique postérieures à l'édification, ne peut être correcte. Celle de Silvestre avant les changements de 1661 montre neuf baies; celle de Perelle, qui est supposée représenter cette façade après les changements (mais qui doit représenter en réalité une étude non-exécutée, et est inexacte à bien d'autres égards) en montre sept seulement—tandis que le plan de 1667 par Silvestre possède encore les onze ouvertures comme dans le premier plan, et comme elles le sont encore. Il est clair que la construction du premier mur, s'il ne devait pas être complètement refait, imposait l'espacement étroit qu'on adopta.

jet de 1669—celui qui fut finalement exécuté—c'est-à-dire les fondations de l'un des pavillons tournés intérieurement vers la cour. Il n'y a pas de caves à Versailles. Trois des quatre coins en saillie de ces pavillons sont couverts à présent de lourdes masses de maçonnerie ultérieure. Il n'y a que l'angle du pavillon Sud-Est, vers ce qui est devenu la Cour du Dauphin, qui n'ait pas été rendu aussi inaccessible aux fouilles. Celui-ci se trouve dans le passage étroit qui demeure des travaux de 1669 le long du côté Est de cette cour. Au-dessous de la baie Sud de ce passage il y a longtemps eu une fosse d'aisances. Au printemps de 1947 on voulut y placer un plus grand réservoir antiseptique, et le reste du passage fut creusé à cette intention. Remplissant son extrémité Nord, on trouva le coin de la "fausse braye" du Petit Château, au travail de briques comme à l'état de neuf, celui-ci n'ayant été exposé à l'air que pendant quelques années entre le moment de sa reconstruction en forme rectangulaire en 1661-1663 et celui du remplissage du fossé en 1669. Pour en faire voir l'aspect, on l'a heureusement photographié (Fig. 6),¹⁸ avant de couvrir le réservoir d'une couche de béton. Une forte saillie de la fondation le long d'une partie du côté Est du passage, qui n'avait pas été remarquée alors, est, de plus, clairement visible sur la photographie. Elle se trouve et se termine au point exact où aurait dû se trouver le support du mur épais du pavillon, tel qu'on le voit sur notre plan. Le contremaître qui a construit le nouveau réservoir m'a confirmé que cette saillie s'étendait aussi à la baie Sud, comme elle devait le faire. Ainsi, la clef du secret de Versailles en ce qui concerne le premier plan du Château Neuf, se trouvait-elle . . . dans une fosse d'aisance.

Nous remarquons que le premier plan du Château Neuf comportait une seule rangée de pièces donnant sur une cour unique. Il en était de même jusqu'alors au Louvre, où la Cour Carrée continua à comporter une seule enfilade de pièces même sur bien des plans de Le Vau lui-même et où la décision de doubler l'aile Sud n'a été prise par Colbert qu'en juin 1668.¹⁹ Les lignes fondamentales du Louvre

remontent, certes, à des règnes antérieurs. Ailleurs, pour rendre les aménagements plus commodes, on commençait à doubler couramment les enfilades tout au moins dans les corps de logis principaux, dès les premières années du règne de Louis XIV, ainsi que l'on peut le voir sur les plans de Le Vau pour Raincy et Vaux. Le plan initial du Château Neuf appartenait donc à un type qui était sur le point de devenir démodé.

Parmi les critiques que Colbert formulait à son propos, au printemps de 1669, il y en avait une très importante: il pensait que l'ensemble du palais qu'on érigeait était trop petit et que l'emplacement ne permettait pas qu'il fût plus grand. C'étaient à ces limites ainsi qu'à la nécessité de s'adapter à certains murs du Petit Château qu'il pensait lorsqu'il commença alors tout son mémoire de *Raisons Générales*, par la remarque: "Tout ce que l'on projette de faire n'est que rapetasserie qui ne serait jamais bien." Ceci sera clarifié par les observations suivantes:

"La grandeur des pièces, qui seront de 6, 7, 8, et 10 toises sur 5 toises et 5 toises $\frac{1}{2}$ de large,²⁰ n'aura aucune proportion avec la petitesse de la cour et du bastiment en général.

Tout homme qui aura du goût en architecture, et à présent et à l'avenir, trouvera que ce chateau ressemblera à un petit homme qui auroit de grands bras, une grosse teste, c'est-à-dire, un monstre en bastimens.

Pour ces raisons, il semble que l'on devrait conclure de la raser et faire une grande maison.

Il n'y a que 52 toises de largeur entre les allées des deux parterres, et 90 toises de longueur entre l'allée du grand parterre de face et l'entrée de la demi-lune.

Il est impossible de faire une grande maison dans cette espace.

Le terrain est serré non seulement par les parterres mais encore par le village, l'église, l'étang. La grande pente des parterres et des avenues ne permet d'étendre ni occuper davantage de terrain sans renverser tout et sans faire une dépense prodigieuse . . .

Il n'y a pas d'apparence que le Roy veuille occuper plus de terrain que

celui que cet endroit peut naturellement produire . . ."

Le mémoire de Colbert poursuivait: "Il reste à examiner s'il faut tout raser ou conserver ce qui est élevé de neuf.

En rasant tout, il est certain que l'incertitude, le changement perpétuel et la grande dépense ne concourent pas à toutes les grandes actions du Roy. Joint que ne pouvant faire une grande maison, tout ce qui se fera n'aura aucune proportion avec le reste de la conduite de Sa Majesté.

En conservant ce qui est élevé, l'on tombe dans les inconvénients cy-dessus marqués.

Il y auroit un troisième party, de demeurer dans la résolution prise l'année dernière, de laisser le petit chateau, et faire l'enveloppe suivant le dessin commencé.

Ce party satisfait à l'avis raisonnable que le Roy ne fist rien pendant son règne qui ne fust proportionné à sa grandeur, c'est-à-dire monstrueux, mais en monstre bien composé.

Tout le monde verra que le Roy avoit cette petite maison de plaisance et y ajouta seulement des bastimens pour son logement et pour toute sa cour. En un mot, ce bastiment ne sera pas considéré pour estre un ouvrage de Sa Majesté seule. Mais il faudra bien se donner de garde, ni de vouloir joindre une pièce du petit chateau avec une du grand, ce qui ne se peut jamais sans tort, ni revestir ou joindre au mur du petit du dedans de la cour un autre mur orné de colonnes et de marbres, et élevé pour cacher les combles, d'autant que ce petit chateau seroit alors enfermé entre un grand mur et un grand corps de logis, ce qui pourroit estre blâmé plus que toute autre chose.

Ce qui pourroit estre contre cette résolution, c'est la grande et publique déclaration que le Roy a faite de raser le petit chateau, ce qui donne un engagement tel que l'on ne peut pas s'en retirer.

Il restera donc à prendre le party, ou de ne rien faire qui vaille en conservant ce qui est fait, ou de ne rien faire que de petit en le rasant. En l'un et en l'autre, la mémoire éternelle qui restera du Roy par ce bastiment sera pitoyable.

Il seroit à souhaiter que le bastiment tombast quand le plaisir du Roy sera satisfait.

¹⁸ M. Japy, architecte du palais, et son adjoint M. Racinais, ont eu la bonté de le mettre à ma disposition en été 1947.

²⁰ 5 toises et 5 toises et $\frac{1}{2}$ sont, en effet, les largeurs disponibles pour les pièces du Château Neuf; les murs principaux étant construits, sont sans doute restés dans leurs rapports actuels.

Prendre la résolution du Roy.”

C'était Colbert, comme nous le voyons, et non pas le Roi, qui plaiderait ici en faveur de la conservation du Petit Château, ainsi qu'il avait été sans aucun doute prévu tout d'abord au début de 1668, avant l'adoption d'un plan contraire, dû à la résolution du Roi de le démolir.²¹

Colbert, dans ses prédictions sombres raisonnait, comme les faits allaient le prouver, sans compter assez avec le talent et la capacité du futur architecte, Mansart, qui sut étendre considérablement l'édifice par des ailes élevées le long de l'Est des parterres existants. Il raisonnait également sans compter avec la volonté du Roi, qui poussa ses idées ambitieuses finalement jusqu'à l'extrême en faisant balayer “le village, l'église,” et en créant avec, il est vrai, des “dépenses prodigieuses,” un palais vraiment digne de sa magnificence.

Les résolutions immédiates du Roi furent consignées, mêlées à ses propres réflexions, par Colbert, dans un *Mémoire de ce que le Roi désire dans son Bâtiment de Versailles*,²² qui, soit dit en passant, nous éclaire heureusement sur la forme de ce qui avait déjà été construit. Ce mémoire est nettement antérieur aux observations de Colbert au sujet des différents plans présentés par les concurrents à la fin de juin 1669²³—observations qui comportent beaucoup d'allusions aux points prévus dans le mémoire—et il précède sans doute de peu la commande et la préparation de ces plans, dont il esquissait les conditions requises :

“Sa Majesté se veut servir de tout ce qui est fait de neuf.

Supprimer les avant-corps en retaillant les murs.

Elargir les arcades de la face du devant [c'est-à-dire de la façade occidentale].

Ces deux démolitions emportent le

21. Ceci n'est pas la seule fois où Charles Perrault, l'écrivain si doué des *Contes*, dénature la vérité, surtout là où il s'agit de son frère. Son récit de l'origine de la colonnade du Louvre, habilement rédigé pour que Claude Perrault ait tout l'honneur, donne une impression tout à fait fautive et renferme même plus d'un pur mensonge, ainsi qu'il a été établi dernièrement au-delà de tout soupçon, *Op. cit.*

22. Ce mémoire ne peut avoir précédé le premier projet de 1668 de Le Vau, ainsi que NOLHAC semble l'avoir supposé; il fait plusieurs allusions à des murs du Château Neuf déjà construits.

total; en sorte que, sous prétexte de laisser ce qui est fait, l'on demeure contraint dans l'étendue des fondations, et ainsi l'on en reçoit l'incommodité sans aucun avantage . . .

Le Roy veut que la cour soit propre, qu'il y ait une fontaine dans le milieu, et que les carrosses n'y entrent point;

Que du milieu de la cour les quatre vues soyent percées :

Celle de l'entrée par le milieu, qui sera vide;

Celle de la face du jardin par les arcades de la galerie basse;

Celle des deux costés par des vestibules percés.

La face sur la cour, deux grands pavillons;

Dans celui à droite en entrant, le grand escalier tout de marbre;

Dans celui à gauche, la chapelle et l'escalier.

La symétrie des deux pavillons de mesme.

Dans le bas du corps de logis à droite, l'appartement des bains, composé de quatre pièces.

Un petit appartement du costé de la cour.

Du costé de l'escalier, deux appartemens petits.

Dans le grand corps de logis, à gauche, les appartemens pour les enfans de France, et deux ou trois autres.

En haut, le grand appartement du Roy, salle, antichambre, grande chambre, grand cabinet.

Autre cabinet.²⁴

Sur la cour, petit appartement.

De l'escalier, il faut entrer dans les deux appartemens, en sorte que le grand soit toujours fermé.²⁵

Du costé de la Reyne, son grand appartement sur les jardins, une chambre et une garde-robe sur la cour, pour son appartement de commodité.

Le reste, un appartement pour Mgr. le Dauphin.

Un étage carré dans l'attique, pour y faire quantité d'appartemens, dont quatre à six doivent estre composés d'antichambre, chambre, garde-robe et cabinet, et les autres de chambre et cabinet seulement.

Observer de mettre le plus d'escaliers qu'il se pourra pour dégager

24. Il y a une note: “A sçavoir.”

25. Dans ce cas et dans d'autres les exigences du Roi allèrent au delà de ce que la plan initial pouvait procurer, et indiquaient la nécessité de doubler les enfilades de pièces.

ces appartemens d'en haut.

Observer que les appartemens du Roy ayent aussi leurs dégagemens.

La galerie sur la face doit avoir un salon dans le milieu, s'il est possible.”²⁶

Ici Colbert revient à des commentaires sur le projet en construction :

“Observer que, si l'on continue les ailes jusqu'aux pavillons de la basse-cour, les milieux ne se trouveront plus qu'en abattant les avant-corps, et, en les abattant, il ne restera plus rien.

Observer qu'en arrivant des jardins, il faudra que le Roy tourne dans l'appartement des bains, ou de l'autre costé, ou traverse toute la cour pour aller trouver son escalier.”

Colbert ajoute un calcul intéressant basé sur l'hypothèse que les ailes pourraient être ramenées vers l'Est jusqu'aux pavillons de la “basse-cour,” prolongeant ainsi l'enfilade des appartemens, et consacrant cet espace, dans la suite de l'Appartement du Roi, à la cage de l'escalier. Ses discussions avec le Roi ont certainement dû comporter cette hypothèse, dont la conséquence devait être que les “avant-corps” existants seraient supprimés afin d'établir la symétrie entre les façades prolongées.

Pour obtenir un projet répondant aux exigences nouvellement formulées, y compris la conservation des constructions récemment érigées, Colbert se décida — en mai-juin 1669, ainsi que nous l'avons dit — à demander de nouveaux plans à plusieurs architectes, dont l'un était Le Vau. Appelons ceux-ci des plans concurrents ou de concours. Ces plans, à l'exception d'une version revue et corrigée de celui de Le Vau, semblent ne plus exister, celui de Perrault, du moins, ayant péri dans l'incendie qui détruisit la bibliothèque du Louvre en 1871.²⁷ Cependant, les observations de Colbert au sujet de ces plans,²⁸ nous en donnent une idée. Aucun d'eux, naturellement,

26. NOLHAC, *Op. cit.*, supposant ce mémorandum comme étant de 1668, déduit que sur l'emplacement de la terrasse “le Roi a désiré d'abord une galerie.” Nous avons vu, pourtant, qu'on avait déjà envisagé la terrasse dans les premières constructions de 1668-1669, tandis que ce mémorandum date d'environ mai 1669. Si la galerie qu'il mentionne devait se trouver au rez-de-chaussée, ainsi qu'on peut le déduire aussi d'une allusion à une “galerie basse,” ceci était une nouvelle demande.

27. Il y a peu de doute que ceux-ci étaient les “desseins de Versailles” qui n'ont jamais été vus que par M. Colbert, dont Cronström écrivait à Tessin en 1693: *Op. cit.*

ne proposait la conservation du Petit Château. En fait, il n'y en a qu'un qui ait de l'importance pour nous—celui de Le Vau, le Premier Architecte. Il apparaît nettement du commentaire qu'en donne Colbert, que ce projet n'est pas celui que Le Vau devait en définitive exécuter: par exemple, Colbert fait allusion, avec désapprobation, aux "figures rondes" qu'il affecte aux vestibules et salons... Les vestibules composés d'une grande pièce ronde, d'une petite ovale et d'une grande carrée..."

Nous reproduisons en entier la partie de ce mémoire intitulée *Observations sur le Dessin du Sieur Le Vau*:

"Il conserve tout ce qui est fait.

Les pavillons et les entrées sont comme le Roy les désire.

L'entrée du milieu du pavillon n'est pas l'entrée du milieu du vestibule de l'escalier.

Les figures rondes qu'il affecte aux vestibules et salons ne sont point du bon goût de l'architecture, particulièrement pour les dehors.

Les vestibules composés d'une grande pièce ronde, d'une petite ovale et d'une grande carrée ne seront pas approuvés.

Le grand escalier précédé d'un grand vestibule sera bien.

Le retour qu'il faudra faire dans la salle des gardes désire une nécessité pour l'excuser.

La suite du grand appartement du Roy est belle et bien proportionnée, excepté le vestibule du grand salon, qu'il faudroit supprimer.

Les petites cours seront les réceptacles de toutes les ordures.

Les petits appartemens n'auront point d'enfilade.

L'escalier du vestibule n'aura qu'un faux jour.

Les deux escaliers de dégagement, pour monter dans l'attique, n'auront de jour que par les petites cours.

Du costé de la Reyne: La chapelle de 13 toises sera trop grande.

La tribune en haut sera trop grande.

Si les carrosses n'entrent point dans la cour, il y aura loin à aller pour trouver l'escalier. Pour faire la suite de l'appartement belle, il n'y aura qu'un escalier qui monte à l'attique.

La Reyne n'aura point d'appartement de commodité, ou Mgr. le Dauphin.

Il n'y a point d'entrée du grand appartement de la Reyne au petit, ni

belle, ni commode.

Les avances des deux pavillons et vestibules dans les ailes ne seront pas agréables.

Les ornemens du dehors, de pilastres et colonnes, sont trop communs et ordinaires.

La distribution du salon, qui sera séparé de la galerie, est un défaut.

Les ouvertures des arcades auront 7 pieds."

Pour reconstituer ou reconnaître ce plan, soumis le 26 juin 1669, nous possédons ainsi plusieurs données principales. Puisqu'"il conserve tout ce qui est fait," les principaux murs existants du Château Neuf, tels qu'ils étaient commencés, avec leurs nombreux "avant-corps," doivent avoir demeuré sans changement, comme ils apparaissent aujourd'hui. Puisque "les pavillons et les entrées sont comme le Roy les désire," il doit y avoir eu, ainsi que les conditions requises le spécifiaient, "la face sur la cour, deux grands pavillons, dans celui à droite en entrant, le grand escalier, dans celui à gauche, la chapelle et l'escalier." Les vestibules et les salons devaient être circulaires. D'après la remarque que ces formes sont indésirables "particulièrement pour le dehors," nous pensons que ces vestibules circulaires auraient fait saillie des murs de la cour d'une façon assez proche de celle de la Rotonde d'Apollon du Louvre, bâtie par Le Vau en 1655-1660.

Les traits principaux ainsi établis peuvent être reconnus sur le plan découvert par M. Marie dans la Collection Tessin à Stockholm (Fig. 4). Celui-ci est conforme à beaucoup des commentaires de Colbert sur l'esquisse de concours de Le Vau: par exemple, il comporte, en effet, les "figures rondes" pour les vestibules et les salons et, plus spécifiquement, "les vestibules composés d'une grande pièce ronde, d'une petite ovale et d'une grande carrée." Mais à plusieurs autres égards il diffère du plan de Le Vau tel qu'il fut commenté alors, surtout en ce qui concerne la chapelle, dont Colbert avait dit: "la chapelle de 13 toises sera trop grande." Ce plan, par conséquent, ne peut pas être le plan de concours présenté par Le Vau en ce mois de juin, mais il en est plutôt une révision. Appelons-le le plan de concours révisé de Le Vau.

En réponse à deux des plus sévères

objections de Colbert au projet initial du Château Neuf, Le Vau avait pris une mesure radicale. Il avait poussé tout le "corps de logis" principal vers l'Ouest, agrandissant ainsi le palais et donnant simultanément plus de profondeur à la cour. Du "mur en arcade"—qui avait été et devait finalement redevenir, comme il est aujourd'hui, le mur Ouest de ce corps de bâtiment—il fit son mur Est. Celui-ci fut ainsi conservé, mais mis à l'envers. Il comportait toujours les onze ouvertures étroites dont Colbert s'était plaint. A l'Ouest s'en trouvait maintenant une double enfilade de pièces le long du jardin, occupant l'emplacement de la vaste terrasse occidentale actuelle du château. L'enfilade extérieure formait une galerie, conduisant à un grand salon circulaire à chaque bout. Ces salons servaient de terme aux perspectives des allées centrales des parterres agrandis, au Nord et au Sud.

Parmi les observations critiques de Colbert au sujet du plan de concours de Le Vau on lit: "La Reyne n'aura point d'appartement de commodité, ou Mgr. le Dauphin." Il est difficile de faire concorder ce reproche, comme plusieurs autres, avec le plan de Stockholm, qui semble être amplement pourvu à cet égard. Apparemment ces défauts avaient été pris en considération et éliminés dans ce plan de concours revu. Il y en avait un, cependant, qui n'avait pas été éliminé. Colbert avait fait la remarque suivante au sujet des plans de concours: "Le défaut universel de tous les dessins sera qu'il faut trop abaisser le bastiment sur les cours"—probablement pour éviter la disproportion, qu'il avait mentionnée au début, entre le diamètre des cours et la hauteur de tout mur tel que le mur extérieur projeté, de soixante pieds, devant contourner les coins. La cour proposée par Le Vau, qui n'était plus "plus large que longue," avait maintenant 27 toises de largeur dans la partie centrale (21 à l'endroit le plus étroit), sur 33 toises de profondeur, tandis que les pavillons des bouts et du centre à l'arrière de la cour, tout au moins, étaient encore forcés à s'élever de la hauteur entière des soixante pieds. Pour donner une belle proportion à la cour, cette hauteur devrait être réduite, mais on ne pouvait le faire à l'intérieur de ce schéma. Ce facteur

a dû contribuer beaucoup à l'abandon du plan, ainsi qu'à l'hostilité académique de Colbert aux "figures rondes," à la fois baroques et réminiscentes de survivances médiévales.

Comme le projet de Le Vau utilisait les murs déjà construits, le travail pouvait avancer sans interruption d'après le plan corrigé. Qu'il avançait vraiment, suivant exactement les nouvelles lignes corrigées, se trouve démontré par les fouilles entreprises au début de 1949 afin de vérifier si le prolongement radical vers l'Ouest envisagé sur ce plan avait été en fait commencé. M. Marie m'écrit: "Nous avons fait deux tranchées, l'une sur le bord du perron vers l'orangerie, l'autre au centre de la façade sur le perron. La première a donné une masse correspondant à une colonne du salon rond; l'autre a montré deux massifs reliés par un arc de décharge, les 2 massifs à l'aplomb de deux colonnes du vestibule central. De plus il y a sous le perron un réservoir étroit et long, en partie comblé maintenant, dont les deux longs murs, parallèles à la façade actuelle, correspondent aux fondations de la façade du plan de Stockholm et à celle du mur de la Galerie entre celle-ci et les pièces sur cour . . . Sur le parterre d'eau actuel est celle retournée prévue sur la cour du plan suédois."

Le fait que les fondations avancées ont pu être poursuivies ainsi pendant quelque temps malgré les critiques de Colbert au sujet du plan, s'explique par l'empressement de Le Vau d'activer le travail pour satisfaire le désir du Roi de hâter la construction, mais cela n'a pu continuer longtemps, ainsi que nous le verrons.

Comme Colbert réfléchissait au projet de Le Vau, s'appesantissant sur le fait que les façades sur cour devraient nécessairement être plus basses, il revint évidemment à ce point précis même à l'idée de conserver le Petit Château, qui pouvait servir d'enfilade intérieure plus basse. Comme il avait pensé, au printemps de 1669, lorsqu'il avait précédemment songé à sa conservation, "tout le monde verra que le roi avait cette petite maison de plaisance et y ajouta . . ." En tout cas, le plan suivant dont nous ayons connaissance — celui qu'on exécuta finalement — adopte cette idée (Fig.

5).²⁹ Ce plan, mieux que celui que Le Vau avait établi pour le concours et que son plan corrigé, garde les enfilades extérieures à moitié construites du Château Neuf et les retourne vers l'intérieur pour l'escalier et la chapelle; mais au lieu de prévoir une nouvelle enfilade intérieure qui leur soit contiguë, il conserve le Petit Château pour y loger les commodités privées. A la ligne des pavillons de la "basse-cour" il étend, non pas le Château Neuf lui-même, dont la symétrie n'est pas dérangée, mais des ailes et des pavillons ajoutés à ceux du bâtiment ancien. Ceux-ci masquent la jonction du vieux et du neuf et fournissent des vestibules aux escaliers.

A l'analyse de ce plan, il est intéressant de noter d'abord à quel point il avait tenu compte des critiques de Colbert au sujet du plan de concours de Le Vau. Les éléments circulaires et ovales en sont éliminés. Les "petites cours" des côtés, dont Colbert avait parlé avec désapprobation, sont devenues deux cours d'une taille et d'une allure suffisantes pour échapper à sa critique, et pour éclairer convenablement les pièces donnant sur elles. La chapelle, déjà ramenée dans le plan de concours révisé de 13 toises à moins de 8, conserve cette dimension. On entre face à l'escalier.³⁰ Un léger élargissement des ailes du Château Neuf, vers l'intérieur face à l'"avant corps" central, avec un léger rétrécissement de quelques-unes de leurs pièces, procure la place qui manquait pour les "appartements de commodité" de la Reine et du Dauphin, et procure des "dégagements" utiles.

Le nouveau plan avait d'autres avantages encore. Les grandes économies qu'il entraînait, auxquelles le Roi lui-même pouvait rester indifférent, devaient certainement être appréciées par Colbert, dès qu'il serait convaincu qu'aucune atteinte ne serait portée à la renommée et à la gloire du Roi par la conservation des vieux bâtiments. L'utilisation des vieux escaliers du Petit Château, comme accès privés pour le Roi et la Reine, était extrêmement commode. Il n'était plus exact ici, comme c'était le cas dans

le premier projet ainsi que dans les plans intermédiaires, que "en arrivant des jardins, il faudra que le Roy tourne dans l'appartement des bains, ou de l'autre côté, ou traverse toute la cour pour aller trouver son escalier."

L'unique galerie, ici comme dans le projet initial, se trouvait au rez-de-chaussée, sous la terrasse. Elle n'avait, bien sûr, pas de salon au milieu, mais le Roi ne l'avait pas exigé catégoriquement, et d'autres avantages dans le plan général compensaient cette lacune.

En tout cas, le plan avec tous ses avantages fut adopté, et le fut rapidement en dépit du fait que son adoption allait à l'encontre de la grande déclaration publique du Roi qu'il raserait le Petit Château.

On peut établir la date du plan final de la manière suivante: Nous remarquons que le travail de maçonnerie du Château Neuf — commencé en novembre 1668, comme nous l'avons vu — avait continué sur une vaste échelle en 1669 et 1670 (I, 330, 414), de sorte que la période entière d'incertitude du milieu de 1669 n'a pas pu durer très longtemps, comme cela aurait été le cas si le plan définitif n'avait pas été arrêté sans trop de retard. Les ailes pour les vestibules étaient une nouveauté de ce plan, et pourtant le 5 mai 1670 Colbert écrivait au Roi que ces deux ailes et les pavillons joints au Petit Château étaient presque achevés, et que les ouvriers en stucs allaient commencer à attaquer l'intérieur.³¹ Il ne peut donc y avoir aucun doute que le plan définitif était déjà établi et approuvé à l'automne de 1669, plus d'une année avant la mort de Le Vau le 11 octobre 1670.

Bien que Le Vau ait sûrement pris une part de responsabilité pour ce plan, et a droit à en tirer orgueil, le dessin même, ainsi que tous les autres dessins pour la construction primitive du Château Neuf que nous possédions, sont de la main de François Dorbay, gendre de Le Vau, son collaborateur principal et le continuateur de son œuvre. Toute l'écriture sur ces dessins est identique dans sa formation, avec les mêmes fautes d'orthographe, et cette écriture est identique à celle qu'on voit sur d'autres dessins de Dorbay, dont quelques-uns sont signés, pendant une longue période posté-

²⁹ *Op. cit.* souvent reproduits. Il y a un dessin presque identique, avec quelques révisions postérieures aux Archives.

³⁰ Le manque de cette communication était un des points critiqués par Colbert dans le plan de concours de Perrault.

rieure à la mort de Le Vau.³²

Même après la présentation de ce plan, qui fut celui qu'on a exécuté, Le Vau ou Dorbay ont dû envisager encore l'idée de raser le Petit Château. La preuve en est fournie par des traits de crayon ajoutés au plan (Fig. 5) et qui suggèrent une deuxième enfilade de chambres du côté donnant sur la cour de ces nouvelles constructions, soit du côté Ouest seulement avec des angles intérieurs arrondis, soit le long des ailes également. Ces projets auraient mis les Petits Appartements en contact direct avec les Grands Appartements, en éliminant les cours intérieures. Nous voyons, d'après le peu d'études consacrées à ces variantes, que le plan existant fut considéré comme assez satisfaisant, et que la grande décision de l'appliquer fut adoptée.

Nous sommes à présent en état de faire un résumé des événements et des responsabilités dans la genèse du Château Neuf. La toute première idée, au début de 1668, était de faire des agrandissements permettant de conserver le Petit Château. Cette idée fut abandonnée avant l'adoption du plan d'après lequel les construc-

tions furent commencées en octobre 1668 et hâtées jusqu'en juin 1669. Ce plan était très différent de celui qui fut définitivement adopté, car il ne comprenait qu'une grande cour unique (sur l'emplacement du Petit Château) entourée d'une seule rangée de pièces, mais les murs extérieurs des parties alors construites furent en fin de compte conservés sans changement. Ce premier projet envisageait déjà la terrasse découverte, et non pas une galerie, au premier étage, à l'Ouest. Le plan était par-dessus tout un projet du Roi; Colbert en fut de plus en plus mécontent, ses critiques arrivant au point culminant en mai 1669. Ce fut lui qui débattit alors, comme une possibilité, un retour à l'idée de conserver le Petit Château. Mais les exigences du Roi, formulées aux nombreux architectes qui furent invités à soumettre d'autres plans, ne proposaient pas sa conservation, et aucun des plans soumis en juin ne semble l'avoir envisagé. Celui de Le Vau, qui gardait les murs nouvellement construits mais qui, à d'autres égards était tout à fait différent, était celui qui fut le plus près de donner satisfaction. Le Vau remania quelque peu

et commença, d'accord avec cette révision, à jeter les fondations occidentales, avant que Colbert ait pu faire sentir pleinement ses objections et gagner le Roi à son point de vue. A l'automne, pourtant, il fut décidé, après tout, de conserver le Petit Château, conformément à un plan définitif entièrement nouveau de Le Vau et de Dorbay, comportant de grands avantages. Les motifs de cette décision découlaient de réflexions de Colbert lui-même et étaient de nature à le séduire davantage même que le Roi.

Ce n'est pas avant 1672,³³ quelques années après que le projet de Perrault avait été soumis et refusé, et même deux années après que les nouveaux pavillons pour les vestibules avaient été ajoutés au Petit Château d'après les plans définitifs de Le Vau, que l'état du vieux bâtiment entraîna la reconstruction d'une partie de celui-ci. A cette occasion, certes, Perrault et d'autres ont bien pu insister de nouveau pour le démolir, et cette fois-ci le Roi peut bien avoir appuyé avec force sa conservation. Le problème entier était alors résolu depuis trop longtemps, pour que le débat en soit repris.

FISKE KIMBALL.



32. MARQUET DE VASSELLOT, dans un article au sujet de l'appartement occupé successivement par Colbert et par le Grand Dauphin au Louvre, reproduit deux dessins, l'un transmis par Le Vau en 1661, l'autre signé de Dorbay en 1692. L'écriture sur ces deux plans, très abondante, est identique, et ne peut ainsi être que celle de Dorbay. HAUTECEUR a signalé bien d'autres plans avec l'écriture de Dorbay, où il relève particulièrement les "g" écrits à la manière du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle: *Op. cit.*

NOTES ON DRAWINGS

A DRAWING BY FRAGONARD AT THE BESANÇON MUSEUM

The architect, Pierre Adrien Pâris, a former pensioner of the French Academy in Rome, sketcher and designer of the Cabinet of Louis XVI and Director of the Menus-Plaisirs, bequeathed all his collections to Besançon, his birthplace.

The Municipal Library of that city owns several of his albums where Fragonard and Hubert Robert appear next to other "Romans" whose sanguines sometimes tried to vie with theirs—rather delusively, of course. Bouteux, Vincent, Berthélémy, Suvée, Challes, Briard, Calais and Duraumeau are found there, the most dangerous of all being Pâris himself who, in certain copies treated very freely, indeed produced life-like imitations of Robert. Evidence can hardly be supplied here by that little decisive "shock" through which the art-lover can differentiate at a glance the "handwriting" of two sketchers—this sensation in which rhythm and color play a part as do even those very twitchings of the hand which express so well the particularities of individual temperaments. One has therefore to make

carefully the necessary comparisons in order to discern what belongs to the one or the other.

On the walls of the Museum, drawings by Amand, Barbault, Pérignon, de la Rue and La Traverse complete this flowering of the charming sketchers whose genius blossomed forth in Rome around the Villa Medici toward the middle of the century of Louis XV.

While Fragonard and Robert play the leading parts in the Pâris Cabinet, Gabriel de Saint-Aubin is practically non-existent there.

However, in one of the rooms, two sheets hung as pendants, are shown.

The Catalogue of the Museum of Besançon by Ad. Chudant (1929), where they are listed under Nos. 230 and 231, gives them to Saint-Aubin. And so does Mademoiselle Jeanne Magnin, who ranks them high in *The XVIII Century Drawings in the Besançon Museum* (1929), as well as M. Emile Dacier, who lists the *Young Mother Playing With Her Children* as No. 401 of his volume on Gabriel de Saint-Aubin published by Van Oest, in Paris, in 1931.

The fact is that while the first of the two sheets, *A Young Girl Holding an Embroidery* (Fig. 1), has all the spirit of the Parisian sketcher, the second one, the *Young Mother Playing with Her Children* (Fig. 2), is obviously a work of Fragonard. This mother who, holding a spoon in her right hand, seems to be feeding the youngest child seated on a cask, surrounded by four other bambinos and the watch-dog—a familiar figure of Fragonard's canvases—belongs to the series of the family scenes executed by the master in the 1780's, after the marriage with Anne Marie Gérard, such as *l'Education fait tout, Dites-le donc, s'il vous plaît, the Visite à la Nourrice* and many others.

All these scenes are usually represented in some village cellar or peasant room with a Rembrandtesque ray of light. Here it is between the doorstep of a house on the one hand and thick foliage on the other that all this brood is shown; the diffused light coming from the sky impregnates everything, models the faces, and places a flickering radiance on the fo-

liage with a brightness and intensity which make one think of Renoir's female nudes amidst sunlit greenery.

It is perhaps this difference in scenery—which indeed does not incite one, at first sight, to link this composition with the other family scenes—that may be responsible for the fact that none of the many erudites, specialists in the study of drawings, who visited the museum were able to catch this

obvious error in attribution.

One finds again in the seated children that balance lent to the movement of these figures portrayed in a foreshortening, with a leg stretched out in front, the head seen from behind a lifted shoulder ready to topple forward or backward, these hats placed as haloes on the boys' heads, and also these vivid eyes—buttons of jet which Fragonard's black pencil so

often placed on young, round faces. And just as characteristic are these serrate indications of foliage.

A charcoal and chalk drawing² belonging to the Cabinet des Dessins in the Louvre—a less elaborate *Childhood Scene* (Fig. 3) showing children harnessing a dog to a little flower-wagon—might offer, were it at all necessary, a wide field for convincing comparisons.

JACQUES MATHEY.



NOTES

ON CONTRIBUTORS

SUR LES AUTEURS

MADELEINE HUILLET D'ISTRIA

licenciée en philosophie, prépare actuellement en vue du doctorat ès-lettres, deux thèses dont la principale relève de notre champ d'études. Tenant à présenter sans tarder au public le résultat des recherches que celle-ci comportait, elle en a détaché une partie pour en faire l'objet d'une thèse de doctorat d'Université qu'elle a brillamment soutenue en Sorbonne en juin 1948: *Considérations sur Jean Perréal, Jean Bourdichon, Jean Clouet, Corneille de Lyon, Hans Holbein—Caractères Spécifiques du Réalisme Français dans l'Art Gothique, des Origines à la Renaissance*. On en trouve un premier aperçu dans son étude (à suivre) sur *Jean Perréal* . page 313

... with the object in view of a Doctorat ès-lettres degree, is working on two theses, the principal one of which belongs to our field of studies. Anxious not to delay too long the publication of her research in that field, she made of part of that work the subject of a thesis which she presented to the Sorbonne for a Doctorat d'Université degree in June 1949 (*Op cit.*). A first glimpse of it is presented in her study on *Jean Perréal*, translated page 377

HERBERT FRIEDMANN

Curator of Birds in the United States National Museum, Smithsonian Institution, Washington, D.C., is a zoologist by profession and an art historian and iconographer by avocation. Author of a book on *The Symbolic Goldfinch*, he is now working on a series of articles centering around the identification and symbolic implications of animals and plants in Renaissance art. In this issue he studies the *Iconography of a "Madonna and Child" by Giovanni Baronzio, in the Kress Collection, National Gallery of Art, Washington* page 345

... zoologue par profession est, par vocation, un historien d'art spécialisé dans l'étude de problèmes iconographiques . . . Il travaille maintenant beaucoup à l'identification d'animaux et de plantes dans l'art de la Renaissance ainsi qu'à l'interprétation de leur sens symbolique. C'est de ce point de vue qu'il étudie ici *L'Iconographie d'une "Madone à l'Enfant" de Giovanni Baronzio, à la Collection Kress, à la National Gallery of Art, à Washington* (traduction) . . page 387

FISKE KIMBALL

Director, Philadelphia Museum of Art, author of a long list of books and articles, here adds to the many pages he has devoted to the study of the architecture of the Versailles palace another fascinating chapter in which he throws new light on *The Genesis of the Château Neuf at Versailles, 1668-1671 (I): The Initial Projects of Le Vau* page 353

... Directeur du Musée d'Art de Philadelphie, auteur d'une longue série de livres et d'articles, ajoute ici aux nombreuses pages qu'il a consacrées à l'étude de l'architecture du palais de Versailles, un nouveau et fascinant chapitre qui présente sous un nouveau jour *La Genèse du Château Neuf de Versailles, 1668-1671 (I): Les Premiers Projets de Le Vau* (traduction) page 391

JACQUES MATHEY

artiste peintre, expert auprès de l'Hôtel Drouot (fils du peintre graveur et amateur de gravures et de dessins, Paul Mathey), s'est spécialisé dans l'étude de dessins de maîtres anciens et prépare actuellement, en collaboration avec Mr. K. T. Parker, un catalogue de l'œuvre dessiné d'Antoine Watteau. Dans ce fascicule, il publie dans notre rubrique de *Dessins de Maîtres: Un Dessin de Fragonard au Musée de Besançon* page 373

... painter, expert at the Hôtel Drouot, Paris (son of a painter, engraver, and collector of engravings and drawings, Paul Mathey), has made the study of drawings of old masters his special field of interest and, with Mr. K. T. Parker, is preparing a catalogue of Antoine Watteau's drawings. In this issue he brings out in our series of *Notes on Drawings: A Drawing by Fragonard at the Museum of Besançon* (translation) page 399

Reproduced on the cover: Fragonard.— Childhood Scene, Drawing.— Cabinet des Dessins, Louvre (Detail).

Reproduit sur la couverture: Fragonard.— Scène Enfantine, Dessin.— Cabinet des Dessins du Louvre (Détail).

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

*Subscription price:
\$12.00 yearly;
Single copy: \$1.50*

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

*Prix de l'abonnement:
3600 francs par an;
Prix de chaque numéro: 450 francs*

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSEES 21-15
147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602